

[illegible]

[illegible] l'encyclopédie populaire
sous forme de brochures

chaque brochure comporte une
préface signée par un auteur de [illegible] —

L'ART
DE
BRILLER EN SOCIÉTÉ

ET DE SE CONDUIRE

DANS TOUTES LES CIRCONSTANCES DE LA VIE

CONVERSATION. — PURETÉ DE LANGAGE. — FAUTES A ÉVITER. — DÉFAUTS A CORRIGER. — USAGE DU MONDE. — CONVENANCES. — GESTES. — MAINTIEN. — PARTIE ANECDOTIQUE, ETC.

SOUS LA DIRECTION DE

M. BESCHERELLE AINÉ.

ILLUSTRÉ PAR MM. J.-A. BEAUCE, STAAL, H. ÉMY, ETC., ETC.

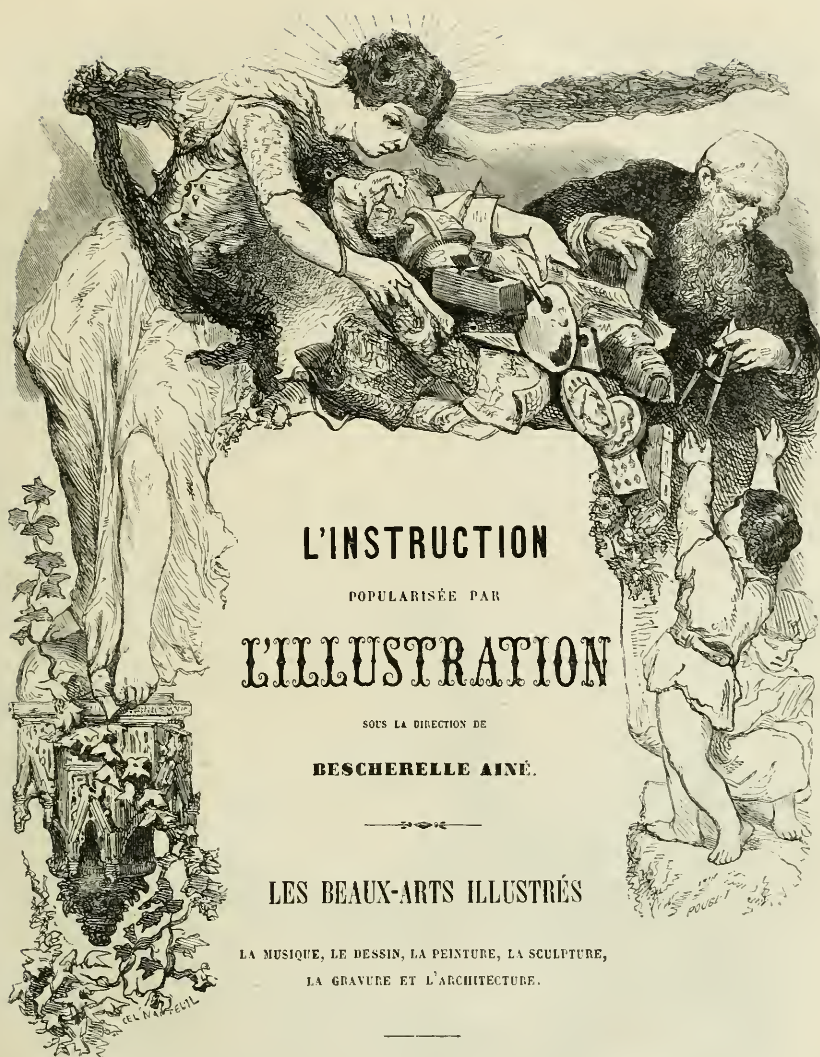


MARESCQ ET Cie, ÉDITEURS

LIBRAIRIE CENTRALE DES PUBLICATIONS ILLUSTRÉES A 20 CENTIMES

5, RUE DU PONT-DE-LODI, 5

PARIS — 1856



L'INSTRUCTION

POPULARISÉE PAR

L'ILLUSTRATION

SOUS LA DIRECTION DE

BESCHERELLE AINÉ.

LES BEAUX-ARTS ILLUSTRÉS

LA MUSIQUE, LE DESSIN, LA PEINTURE, LA SCULPTURE,
LA GRAVURE ET L'ARCHITECTURE.

Termes de l'art. — Explications. Appréciation au point de vue artistique et pittoresque. — Partie anecdotique, etc., etc.

INTRODUCTION.

Les beaux-arts, si l'on ose s'exprimer ainsi, sont la réverbération de la physionomie des peuples. C'est le miroir à mille faces où chacun d'eux vient tour à tour réfléchir les mille nuances de son caractère, et à l'aide duquel nous le distinguons dans les âges, courbé sous la barbarie ou resplendissant des bienfaits de la civilisation, selon qu'il a négligé les arts ou qu'il les a cultivés avec amour. Grand est donc l'avantage des beaux-arts, d'un prix inappréciable est donc leur culture, puisque, après avoir agrandi et embelli l'existence d'une nation, ils la servent encore quand elle n'est plus, en rendant à l'avenir témoignage de son génie, et en portant sa glorieuse mémoire jusqu'à la postérité la plus reculée.

Les beaux-arts contribuent à établir l'union et à nourrir une estime réciproque entre les divers pays qui les cultivent; — ils ouvrent de nouveaux canaux à la richesse publique.

En effet, les arts sont cosmopolites; ils abaissent les barrières qui séparent les empires. Un artiste est bien venu partout, et, s'il a du talent, et mieux encore du génie, on ne lui demande point à quelle contrée du monde il appartient, et, si on le lui demande, c'est pour admirer et honorer la terre fortunée où il est né. — Les nations s'adonnent aux beaux-arts pour s'embellir d'abord, mais aussi pour se plaire les unes aux autres, et tous les progrès qu'elles font dans cette voie sont, on peut dire, autant de pas vers la philanthropie universelle.

Si l'on pense que les hommes de tous les temps ont éprouvé le besoin irrésistible d'orner de superbes décorations les temples et les monuments publics, de garder dans leurs maisons les portraits de leurs aïeux ou l'image d'actions éclatantes qui les rappellent à la vertu; si l'on ajoute que la musique est et a été regardée comme une nécessité sociale, on voit quelle nouvelle source de fortune est ouverte à l'Etat qui brille par les artistes les plus nombreux et les plus éminents. — La Grèce fut pauvre avant la naissance des arts dans son sein; quand elle se prit à les cultiver, elle devint riche et puissante. La France, malgré ses révolutions, n'est-elle donc pas encore, après tout, la plus florissante de l'univers, depuis surtout qu'elle en est la reine par les glorieux artistes qu'elle enfante?

Si l'on veut moins généraliser, on s'apercevra que les beaux-arts contribuent à la beauté physique de l'homme et à sa beauté morale. — Le genre humain a toujours brillé de ses plus belles qualités dans les contrées où la culture des arts était le plus en honneur. Les Chinois sont disgracieux de corps et d'esprit; je ne m'en étonne point : voyez en quel état grossier se maintiennent chez eux la peinture, la sculpture et la musique. Les Européens ont l'esprit plus ardent, le corps mieux fait et plus empreint d'une noble harmonie. On sent que les arts ont passé par là, qu'ils y ont développé l'amour du beau et cette ardeur qui fait rechercher la perfection en tout; car les arts tendent non-seulement à imiter la belle nature, mais à embellir et à surpasser la nature même.

Alexandre BOUHIER.





ACADÉMIE. — « Couvrez-moi, mon fils, dit un jour à un prêtre nommé Bazile, un crucifix de bois scandalisé de se voir tout nu. Et le saint prêtre de jeter aussitôt son manteau sur l'image miraculeuse. » Ce fait, qui nous est raconté par Grégoire de Tours, prouve, au moins, que l'Église d'alors avait peu de goût pour les *académies.* Il est vrai d'ajouter que l'art n'avait encore que des titres bien minces au droit de bourgeoisie, si nous en croyons surtout un ancien auteur français qui, voulant louer Apelle, le Dieu de la peinture, nous dit ceci : « Il ne faisait pas comme ces badauds, qui étaient si niais, que, pour peindre un cheval, ils faisaient un âne ou un bœuf, et encore si mal fagoté, qu'il fallait écrire en gros caractères : *Messieurs, ceci est un buffle, ceci est un âne;* encore mentaient-ils; car ils étaient deux : lui, le beau premier, et puis celui qu'il avait peint; et encore, ne sais qui était le plus âne. » — Mais, quand les arts s'élevèrent de terre, et qu'ils se montrèrent, par leurs productions, jaloux d'occuper la place de distinction qui leur était réservée dans nos sociétés modernes, les *académies* ne blessèrent plus que les ignorants; et ce genre d'études anatomiques, indispensable pour former l'élève, nécessaire pour faire connaître la correction du maître et sa capacité, et sans la pratique duquel nos peintres et nos sculpteurs ne produiraient encore que des magots plus ou moins curieux; ce genre d'étude, disons-nous, devint comme l'alphabet de toutes les écoles.

L'imitation du modèle vivant, que nous appelons *académie*, a pour objet d'étudier particulièrement les formes et l'ensemble du corps humain. Dans les écoles publiques, les maîtres de l'art, après avoir convenablement disposé la lumière, placent un homme nu dans une attitude quelconque, et les élèves dessinateurs, assis sur des gradins comme dans un amphithéâtre, s'exercent à saisir le trait, l'ensemble et l'effet que présente le modèle. Puis, le professeur, qui dirige la totalité de la classe par ses conseils, corrige séparément les études que chaque élève vient soumettre à sa censure. — Mais ce n'est pas le tout pour l'élève que de bien saisir la forme et les contours : il lui faut encore supposer dans l'âme de son modèle une affection convenable à l'attitude que présente ce modèle, et la rendre autant qu'il est possible de le faire; car il n'est pas de position ou d'attitude qui ne soit relative à quelque affection ou à quelque nuance d'affection ; et le jeune artiste doit contracter l'habitude de ne jamais représenter une figure, sans lui donner cette sorte de mouvement intérieur qui seul a le pouvoir de l'animer. — C'est une faute malheureusement trop commune dans nos écoles que de ne poser le modèle que d'une manière pittoresque, sans autre intention que de développer ou de grouper ses membres pour former un aspect agréable et piquant : on dessine dans une intention semblable, et il en résulte un travail qui, tenant trop du mécanisme, produit des imitations sans esprit et sans âme. Voyez cependant la nature, dont l'imitation fidèle est le but et la gloire des arts; voyez cet homme s'épanouissant dans sa liberté : la civilisation ne le couvre point de son masque de mensonge; ses affections se dessinent par tous ses mouvements; il ne prend jamais une position, une attitude, qu'elle ne soit relative à ses impressions; les dispositions de ses membres, de ses traits même, offrent l'empreinte de son affection morale; son âme sort par tous ses pores; il pense, il vit extérieurement comme en lui-même. — L'artiste qui médite et qui sent l'étendue de son art, ne perd jamais de vue que l'âme est le flambeau de la vie; et c'est en s'accoutumant de bonne heure à l'observation de ses effets, qu'il s'impose l'obligation de ne jamais oublier, lorsqu'il imite le corps humain, que ce corps n'est point un cadavre, mais qu'il est doué de la vie et du sentiment.

Une *académie* savamment peinte a autant de droits à devenir un précieux tableau de cabinet qu'un ouvrage de tout autre genre. Les uns et les autres doivent être de belles et fidèles images de la nature, qui servent de modèle, de préceptes sensibles de l'art, et indiquent à quel degré de perfection il a été porté.

ACADÉMIE DE MUSIQUE. (Théatre du Grand-Opéra.) — Notre Opéra, venant au monde, n'a point été bercé sur les genoux d'un Rossini. Il y a même loin, fort loin, de l'époque où le poëte Baïf, de lyrique mémoire, en couvait l'œuf dans sa maison de la rue Saint-Victor (Charles IX étant roi par la grâce de Dieu), voire même du temps où Mazarin appela des acteurs italiens au petit Bourbon, afin de ranimer le chétif nourrisson qui languissait; il y a loin de ces haillons de son enfance à la splendeur dont il se décore aujourd'hui. Mais « *petits poissons deviennent grands, pourvu que Dieu leur prête vie.* » Il en est de même des opéras : le dieu de la musique (le génie musical) prit le nôtre sous son aile; et, depuis ce fameux cuistre, il signor Mazarino (qui, par parenthèse, faisait coucher Louis XIV, enfant, dans des draps de lit troués, afin d'économiser le raccommodage), l'Opéra français grandit insensiblement jusqu'à notre temps, où il est, sans contredit, le premier théâtre lyrique et chorégraphique de l'Europe. — Les acteurs italiens mandés par le cardinal se mirent aussitôt à l'œuvre, et annoncèrent leur arrivée par la représentation d'une pastorale en cinq actes, de Jules Strozzi, *la Festa theatrale della Finta Pazza.* — O poëte Baïf! Tu crus avoir trouvé le dernier mot de l'art, quand, après vingt années de travail et de sueurs musicales, il t'arriva par hasard de représenter un ballet où l'on dansait, et une mascarade où l'on ne se battait pas; et voilà que, pour insulter sans doute à tes mânes lyriques et chorégraphiques (qu'Appollon garde en paix) ces mal-appris d'Italie débutent par une pastorale en cinq actes, affichée par un titre d'une aune : *la Festa theatrale della Finta Pazza!* — Toutefois, bien leur en prit : un plein succès couronna leur audace, et, dans l'espace de quelques mois, — ce qui est un prodige, — ils fournirent à l'appétit mélomane des Parisiens le drame lyrique *Orphée et Eurydice*, et l'*Andromède*, de Corneille, sans compter les vingt et un ballets de Benserade, dans lesquels la cour de Louis XIV, et Louis XIV lui-même tinrent à honneur de figurer. — Les rois dansaient alors : Mais il est bon de remarquer que ce n'étaient pas les peuples qui chantaient. — Malgré l'engouement de la cour et de la ville, il s'en fallait cependant que ces pièces eussent un grand mérite, et qu'elles fussent surtout convenablement représentées. Nonobstant, c'était merveille pour le temps; et cela suffisait. Et puis, faute de mieux, de quoi ne se contenterait-on pas? Nous en savons quelque chose. — Le véritable opéra n'existait point encore : il ne devait même prendre une forme régulière que sous l'abbé Perrin, qui, dit-on, vint de Lyon en Paris tout exprès pour la lui donner. Ce crâne abbé dont Voltaire disait :

Il dîne de l'autel et soupe du théâtre

doit donc être regardé comme le créateur de l'opéra français.

C'était un homme actif que cet abbé : conjointement avec le musicien Cambert, il fait jouer, presque aussitôt son arrivée, l'an de grâce 1659, une pastorale dont la postérité n'a pas eu souci de retenir le nom, mais qui n'en obtint pas moins *un succès étourdissant*, comme dirait M. Victor Hugo dans son langage imitatif; *un succès ébouriffant*, comme ne manquerait pas d'ajouter un *Hugolâtre*, qui, ne trouvant plus de roses à cueillir derrière le maître, pense qu'il fait encore assez pour sa gloire d'y ramasser les épines. — Dans ce même temps, un certain marquis de Saudréac, seigneur opulent, et, de plus, grand amateur des arts, perfectionne les machines théâtrales, et voilà que poëte, musicien et machiniste font un pacte et demandent pour leur triumvirat le privilége de l'Académie de musique, qui leur est octroyé par lettres patentes du roi sous la date de l'année 1669. — C'était beaucoup, à coup sûr, que d'avoir en poche le privilége; mais ce n'était pas le tout: il fallait, en outre, pour l'exploiter, y mettre chacun du sien, et c'était là le difficile. Rien n'est entier, on le sait, comme un abbé qui se mêle de la danse; rien n'est aussi plus capricieux qu'un musicien, surtout quand il a le malheur de s'appeler Cambert; rien n'est si têtu (pas même un mulet d'Espagne) qu'un vieux marquis de France, entiché de ses jeunes machines. — Le moyen de s'entendre avec cela ! — *Voilà la guerre allumée :* on passe le temps en escarmouches, à se chamailler, à se tirailler; puis on en vient aux injures. Messieurs de la garde-robe fourrent le nez dans cette affaire; le roi l'apprend; il s'en faut que Sa Majesté soit de bonne humeur, et le privilége tant désiré, dont on ne s'était servi que pour jouer Pomone, passe des mains des triumvirs en celles du célèbre Lully. — A quelque chose malheur est bon, dit le vieux proverbe : l'Opéra souffrit quelque temps de ce désaccord; mais il y gagna Lully. — Le nouveau directeur ne reste point oisif; il arrange en théâtre la salle d'un jeu de paume situé rue de Vaugirard, près le palais du Luxembourg, et l'inaugure, au commencement de 1673, par les *Fêtes de Bacchus et de l'Amour*, pièce de Quinault. Sur ces entrefaites, les lettres ont la douleur de perdre Molière, et le théâtre fondé au Palais-Royal par le cardinal de Richelieu, et qui était celui de l'immortel poëte, est donné à l'Académie de musique. — C'est là que, durant près d'un siècle, on a vu représenter toutes les tragédies lyriques, tous les ballets héroïques des *Quinault, Campistron, Fontenelle, Lamotte, Danchet, Duché*, etc., et mis en musique par *Lully, Colasse, Destouches, Campra, Marais, Labarre, Mandonville*, etc. — Là chantèrent, pendant quarante ans, la *Chassé*, la *Jélyotte*, la célèbre *Lemaure;* là dansèrent la *Camargo* et la *Sallé*, l'une et l'autre immortalisées par les vers de Voltaire, qui n'était pas, à ce qu'il paraît, insensible au sourire d'un entrechat. Là aussi parut, dans toute sa majesté, le grand danseur *Marcel*, qui voyait tant de choses dans un menuet, et qui, digne émule du maître à danser de *M. Jourdain*, ne cessait de répéter avec lui : « Il n'y a rien qui soit plus nécessaire aux hommes que la danse. Sans la danse, un homme ne saurait rien faire Tous les malheurs des hommes, tous les revers funestes dont les histoires sont remplies, les bévues des politiques, les manquements des grands capitaines, tout cela n'est venu que faute de savoir danser. Lorsqu'un homme a commis un manquement dans sa conduite, soit aux affaires de sa famille, ou au gouvernement d'un État, ou au commandement d'une armée, ne dit-on pas toujours : Un tel a fait un mauvais pas dans une telle affaire? et faire un mauvais pas peut-il provenir d'autre chose que de ne savoir pas danser? » — En voilà un *Ratapoil* de la danse, messieurs du Charivari, qui, s'il vivait de votre temps, ne manquerait pas de faire sentir à votre dos goguenard toute l'éloquence d'un battement de jambe! — Marcel n'était, toutefois, qu'un héros du genre; on en vit *lé diou* dans la personne de *Vestris*, qui lui succéda. Mais quittons l'Olympe et *Vestris;* quittons même la salle Richelieu, que dévorent les flammes, et installons-nous avec l'Académie lyrique au palais des Tuileries. — A cette époque, l'esprit révolutionnaire commençait à souffler sur la France; tout se ressentait de la commotion électrique, hommes et choses; déjà même la musique, violemment attaquée par des chanteurs italiens, venus en 1752, et, l'année suivante, par le Devin du Village de ce terrible *Jean-Jacques*, que l'on retrouve à la tête de toutes les révolutions, déjà la musique avait chancelé sur ses antiques bases. Arrivent Glück et Piccini, qui, secondés par une troupe de bouffes, devancent Mirabeau et la fiévreuse Convention, culbutent, bouleversent tout dans le monde musical, jettent comme défi à leurs ennemis des pièces telles qu'*Iphigénie en Aulide, Orphée, Alceste, Armide, Roland, Athis, Iphigénie en Tauride*, réforment l'orchestration, à laquelle ils donnent une vigueur, une énergie, une précision, inconnues jusqu'alors, et fondent une glorieuse république des arts sur l'emplacement même de la royauté vermoulue qui vient de tomber sous leurs coups. Une carrière nouvelle venait de s'ouvrir, et l'on y vit s'élancer avec ardeur et y briller plus d'un talent réel, Sophie Arnould, Rosalie Levasseur, Larrivée, Legros, et une foule d'autres artistes, leurs vaillants compagnons.

Cependant, la salle des Tuileries n'était que provisoire. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin, que l'on construit pour l'Opéra, s'élève comme sous la baguette d'une fée; en un mois il est debout, distribué, décoré, prêt à recevoir ses hôtes. Ils ne s'y font pas attendre, et, le 27 octobre 1781, on fait l'ouverture de la nouvelle salle par une représentation gratis, afin d'essayer, dit un écrivain, *si les gens comme il faut pourraient y assister sans danger avec la vile multitude* (*ignobile vulgus*). — C'est une des plus brillantes époques qu'ait traversées l'Opéra. En même temps qu'on y *reprenait* les meilleures pièces du dernier repertoire, on y entendit la *Caravane du Caire* et *Pomone*, de Grétry; *Didon, Pénélope*, de Piccini; *Renaud, Dardanus, Chimène, OEdipe à Colonne, Evelina*, de Sacchini; les *Danaïdes* et l'*Avare*, de Sallieri; *Phèdre* et les *Prétendus*, de Lemoine; les *Noces de Figaro*, de l'immortel Mozart, et une foule d'autres chefs-d'œuvre qu'il serait trop long d'énumérer. On y vit aussi représenter les charmants ballets de Gardel, *Télémaque, Psyché, Pâris*. Et le public ne se lassait point d'y revenir, chaque soir, applaudir : dans le chant, *Lainé, Laïs, Adrien, Chardini, Rousseau, Chéron* et madame *Chéron, madame l'illustre Saint-Huberti;* dans la danse, *Vestris II, Didelot, Milon, Coulon, madame Guimard*, tant regrettée de nos pères, *Rose, Clotilde, Chevigny*. Il n'était pas, en un mot, jusqu'à l'orchestre qui n'offrit des artistes de distinction, et qui ne méritât les suffrages des connaisseurs.

Voici 1793. L'Opéra, qui avait successivement passé, en premier lieu, sous le despotisme des gentilshommes de la chambre; en 1777, sous la direction de la ville de Paris; en 1790, sous l'administration de la municipalité; l'Opéra veut sortir de tutelle : — il réclame ses droits d'homme, car il est un homme, lui aussi, bien qu'il soit multiple, et, sous l'inévitable pression des clubs, il est modestement intitulé, par ses sociétaires, *Opéra national, théâtre de la République et des arts*. — Le nouveau titre du nouveau citoyen ne lui porta pas bonheur. Délaissé pendant la tempête révolutionnaire; transportant ses pénates, en 1795, de la porte Saint-Martin en la salle de la Montansier, que le gouvernement acquiert et *oublie* de payer; ballotté par l'océan politique, comme un navire sans voiles, il a, depuis, semblable à ses malheureux concitoyens, changé vingt fois de directeur et de nom. Que n'a-t-il pas gémi sous le fouet de chambellans du palais, de gentilshommes de la chambre, et de bien d'autres maîtres, qui, pour afficher plus d'hypocrisie, n'en valaient guère mieux! Il est enfin redevenu *Théâtre national*, et il habite, depuis l'assassinat du duc de Berry, une *immense bicoque* de la rue Lepelletier. Dieu ne l'y garde pas!

Malgré l'inconstance de la fortune, l'Opéra n'a cessé, cependant, d'être un ouvrier laborieux, et, sans compter (pour le chant) *Nourrit* père, *Dérivis*, madame *Branchu, Larigne*, madame *Albert Him, Adolphe Nourrit, Dabadie, Dupont*, mesdames *Grassari, Cinti-Damoreau, Leroux-Dabadie*, M. *Levasseur;* pour la danse, *Vestris II*, déjà cité, *Didelot, Milon, Coulon*, mesdames *Guimard*,

Clotilde, *Chevigny, l'aérien Saint-Amand, la Deshayes*, mesdemoiselles *Bigottini, Albert qui n'est pas le grand, Ferdinand, Montjoie*, mesdames *Bias* et *Gosselin*, le *matamore Paul, Coulon* fils, mesdames *Montessu, Legallois, Julia;* sans parler non plus de cette foule d'autres artistes de tout genre, moins célèbres que ces derniers, mais peut-être aussi dignes de l'être, le premier théâtre du monde nous a fait admirer, sans y mettre d'interruption, les chefs-d'œuvre des *Grétry*, des *Haydn*, des *Mozart*, des *Lesueur*, des *Kreutzer*, des *Lebrun*, des *Rossini;* nous a délectés par la représentation des charmants ballets : la *Dansomanie*, les *Noces de Gamache*, le *Retour de Zéphire*, le *Carnaval de Venise*, les *Pages du duc de Vendôme*, *Mars et Vénus*, le *Page inconstant*, la *Somnambule*, la *Belle au bois dormant*, et par une foule d'autres ouvrages lyriques et chorégraphiques bien plus nombreux, sans doute, que je ne compte avoir de lecteurs indulgents.

Avec *Moïse*, le *Comte Ory*, *Guillaume Tell*, du grand compositeur italien, nous sommes arrivés à 1830. — Nous planterons là notre tente, persuadés que nous vous ferions injure en persistant à vous conduire à travers les montagnes, les vallons et les sentiers fleuris de cette nouvelle



Nourrit.

époque. Toutes les beautés modernes que vous trouverez sur votre chemin vous sont bien mieux connues qu'à nous sans doute. Que vous dirais-je que vous ne sachiez pas de M. Rossini, le soleil de la musique européenne; de ses brillants satellites, qui ont nom *Donizetti, Halevy, Auber, Adam*, le *Diable-Meyerbeer*, et de ces milliers d'étoiles étincelantes qui viennent chaque soir briller mélodieusement au ciel de l'Opéra? Qui ne sait que l'*infortuné Nourrit* était un acteur aussi célèbre qu'un admirable chanteur, et que mademoiselle *Taglioni était une sylphide?* Il n'est personne de vous qui n'ait, au moins, ouï parler des deux demoiselles *Noblet, les nymphes agaçantes;* de *Lucile Grahn*, cette fleur hongroise trop tôt cueillie par la mort; de la *romantique Grisi*, de la *gracieuse Cerrito*. Et ce n'est pas vous, mesdames, qui ne verseriez encore une fois toutes vos belles larmes aux accents sympathiques de notre *Dupré*. — Allez donc, courez visiter ce qui nous reste de ces merveilles ; allez, et la joie vous conduise! Laissez-moi seulement attendre ici votre retour, afin que je goûte ce bonheur (car j'ai le cœur français) de vous entendre tous vous écrier avec enthousiasme : « Dieu protége la France! Notre patrie est le flambeau des arts:— Par ses accords divins, notre Académie de musique, comme autrefois Orphée, adoucit les tigres et remue les rochers. »

ACADÉMIE DE PEINTURE, SCULPTURE, etc. — Dieu ! les pauvres artistes que les nôtres au bon temps jadis ! Vous allez en juger tout à l'heure. — Parmi les Grecs réfugiés du douzième siècle qui, — vous savez cela, — s'abattirent, comme un nuage de corbeaux affamés, sur la France hospitalière, bon nombre coururent tenter fortune en la vieille *Lutèce*, se donnant comme sculpteurs et peintres émérites. — Notez qu'ils avaient à peine les premières notions des deux arts qu'ils se vantaient de professer, et que *ça* devait être en son pays, qui vitrier, qui maçon. Mais, *audaces fortuna juvat*, ce qui veut dire, pour la circonstance, que nos rusés Grecs comptaient bien trouver, à Paris, encore moins malins qu'eux, comme fut en effet. — Les voilà donc barbouillant les tableaux, bigarrant les vitres des églises, estropiant le bois, la pierre et le marbre, que c'était un bonheur de posséder d'aussi merveilleux artistes, et qu'on ne se lassait point de les admirer! Aussi n'allez-vous point être surpris d'apprendre que nos bons vieux pères, jaloux d'admiration, — comme tout Français doit l'être, — s'enrôlent à l'envi sous la bannière des maîtres, afin de voler comme eux à la conquête des arts. — L'artistique légion fut bientôt innombrable. Mais, comme il arrive en mainte assemblée considérable que l'on y rencontre souvent dix fripons pour un honnête homme qu'on y cherche, il eût été difficile de trouver dix braves gens dans cette formidable armée. — Par les ailes de Mercure ! c'était une vraie caverne de bandits que l'atelier de messieurs les sculpteurs et peintres des douzième, treizième et quatorzième siècles. Rapine à droite, rapine à gauche : — Chez le tavernier du coin, la moitié de ces feuilles d'argent que l'on m'a données pour faire une ceinture à *Vénus;* — Le creuset ! donne vite le creuset, que j'amincisse un peu la baguette de Moïse et la couronne d'or de ce vieux Jupiter. — Belzébut les écorne ! ils dérobaient ainsi chaque jour les trois quarts des matières d'or et d'argent dont alors on couvrait les figures sculptées, et que leur confiaient les moines trop crédules et les trop bonasses gentilshommes. — Je vous laisse à penser quels fameux artistes ce pouvait être !... Bref, il se commit de si nombreuses friponneries, que, pour remédier à tant de désordres, le prévôt de Paris fit assembler, en 1391, les moins fripons d'entre eux, honteux, après tout, d'un pareil compérage; que, d'après leur avis, il rédigea des règlements et des statuts; et qu'il fit établir une maîtrise de peinture et de sculpture, à laquelle plusieurs rois accordèrent successivement de grands priviléges, témoin Charles VII *le Victorieux*, qui, l'année 1430, l'exempta des tailles, subsides, guet et garde, et autres charges. — Telle est l'origine de l'académie de Saint-Luc, connue, durant trois siècles, sous le nom de *Société des maîtres peintres*.

Cependant, plus d'une brebis galeuse s'était glissée dans le troupeau ; les désordres recommencèrent, et les plus habiles de cette compagnie, voyant que les devoirs de la jurande les détournaient de leurs travaux, l'abandonnèrent à ceux qui étaient sans talent, et, ce qui est pis, sans probité. Ce fut une faute dont ils ne tardèrent pas eux-mêmes à subir les plus rudes conséquences. De pareils jurés ne s'attachèrent qu'à persécuter les peintres et les sculpteurs qui voulaient jouir de la franchise si légitimement due aux arts ; ils allèrent jusqu'à les contraindre à se faire recevoir dans leur communauté, et prétendirent, entre mille autres tyrannies, les assujettir à leur payer des sommes considérables. Ce qu'il y eut, en un mot, de moins honteux dans tout cela fut la ridicule manie qui passa par l'esprit de ces messieurs de recevoir leurs enfants *maîtres peintres*, même dès leur berceau. Les grands artistes, — il y en avait déjà qui méritaient ce nom, — dédaignant d'avoir des associés aussi méprisables, se virent dès lors contraints à travailler en secret, comme si les talents étaient un crime. Plusieurs cherchèrent un refuge dans les endroits privilégiés, ou se mirent sous la protection des grands et des princes, et le plus grand nombre réclama l'autorité de nos rois, qui, — je le dis à leur louange, — s'empressèrent de venir à leur secours en leur accordant des brevets, avec le titre inviolable de *peintre* ou de *sculpteur de Sa Majesté*. — Mais la meilleure chose

a son mauvais côté. Comme il suffisait, pour obtenir les brevets royaux, d'avoir accès auprès du favori d'un prince ou d'un ministre, ou d'être seulement protégé par quelque officier de la chambre, ces sortes de titres, d'abord honorables, tombèrent bientôt dans le mépris inévitable de toute chose prodiguée outre mesure; on ne respecta plus ces marques de distinction du moment qu'on les vit pleuvoir sur des artistes dénués de tout mérite, capables à peine d'être de bons ouvriers; le titre de peintre ou de sculpteur devint même une espèce d'injure, et les arts allaient périr lorsque l'heureuse idée vint au ministre ***Desnoyers***, secrétaire d'Etat, de former une nouvelle académie de peinture et de sculpture. Ce fut ce qui les sauva. Cette nouvelle compagnie fut en effet créée par Louis XIII, en 1648, et placée dans l'hôtel Richelieu, actuellement Palais-National. Toutefois, la Société de l'hôtel Cardinal ne reçut de véritable organisation que beaucoup plus tard, et, comme c'est sous l'initiative et d'après les conseils d'un nommé Charmois, chez lequel se réunissaient Lebrun, Sarrazin et autres peintres royaux, que s'élaborèrent les premiers statuts académiques, Charmois est, avec quelque raison, regardé comme l'un des fondateurs de ce nouveau corps.

Ici s'ouvre une ère nouvelle. Nous avons quitté, pour ne les plus revoir, les turpitudes déguenillées de l'âge de fer; voici l'âge d'or qui s'avance. L'Académie, dont Charmois est nommé le premier directeur, signale par un acte de bienfaisance le premier jour de ses assemblées. Au début de la séance, l'un des membres déclare qu'il connait un peintre infortuné, habile dans son art, qu'un revers imprévu vient de précipiter dans l'indigence. A ce simple exposé, tous les cœurs sont émus; chacun des assistants s'écrie que ce jour est trop glorieux aux arts pour que ceux qui les cultivent ne s'empressent pas de secourir un confrère affligé par l'infortune. Alors tous ces hommes généreux, animés des mêmes sentiments, contribuent avec émulation à la bonne œuvre que la vertu leur fait regarder comme un devoir, et, dans les transports de leur zele, ils procurent au malheureux peintre une somme considérable. — Combien, depuis, pour n'avoir pas été secourus, sont morts de misère, qui pourtant avaient du génie! — C'est une installation digne d'envie que celle où préside une si touchante humanité! Mais l'Académie trouve n'avoir pas assez fait pour sa dignité, de donner ce sublime exemple; elle veut aussi ne pas laisser ignorer qu'au besoin elle saura se montrer sévère. Un gentilhomme reçu dans son école profite de l'absence du maitre pour tirer l'épée contre un modèle dont il vient d'être repris pour une indécence: l'Académie le bannit à perpétuité de ses écoles. Le magistrat, jugeant la punition trop légère, fait jeter le ***noble*** élève en prison. — Le magistrat fit bien; la brutalité doit être bannie de nos mœurs. — C'était vraiment un beau caractère que celui de la jeune institution, et l'on devait s'applaudir de la posséder, tellement elle donnait de grandes espérances. Combien ne serait-elle pas glorieuse un jour, — si les vertus mènent à la gloire! — Elle lisait sans doute cette pensée discrète dans l'attention générale dont elle était l'objet, car, loin qu'elle évitât les obstacles, nous la voyons, au contraire, les saisir avec empressement, comme s'il lui tardait de nous avoir dit qu'elle a compris l'importance de sa mission. Une nouvelle occasion de montrer la solidité de ses principes ne tarde pas à se présenter, et, devant le public parisien, malheureusement peu fait à de semblables leçons, elle affiche la plus rare et la plus difficile de toutes les vertus, *le courage de sa propre dignité*. Voici comment. M. Ratabon, surintendant des bâtiments, qui, par sa charge, avait lieu de tout attendre des artistes, et auquel, d'ailleurs, l'Académie était redevable de faveurs toutes particulières; M. Ratabon se rend à l'une de ses séances, et y expose le tableau d'un peintre auquel il s'intéressait vivement, sans dire pourtant quel était le nom du peintre. L'Académie, par égard pour M. Ratabon, n'osant déclarer tout à fait ce qu'elle pense de la médiocrité de cet ouvrage, garde un respectueux silence. M. Ratabon voit ce que cela signifie; mais, pensant qu'après une légère résistance on ne pourra faire autrement que de passer à la réception de l'artiste dont il va se déclarer ouvertement le Mécène, il s'exprime ainsi: « J'ai fait apporter à l'assemblée le tableau qu'elle vient d'examiner. Quoiqu'il n'ait pas tout le mérite nécessaire pour obtenir l'entier agrément de la compagnie, si le mérite personnel de l'auteur pouvait suppléer à ce qui lui manque du côté des talents, je garantis ses mœurs et sa conduite par la connaissance que j'ai de son caractère; je vous représenterai encore qu'il m'est recommandé par des personnes de la plus haute considération, qui m'ont instamment prié d'engager l'Académie à lui accorder son suffrage. Pour moi, en mon nom particulier, je vous aurais les plus vives obligations des égards qui vous feront céder à mes instances. » C'était clair. Eluder la réponse n'est pas possible; il faut choisir entre ces deux partis: ou montrer une lâcheté pernicieuse, en cédant aux pressantes sollicitations d'un chef que tout engageait à respecter, ou fermer la porte aux abus, en s'honorant par un vote négatif, et courir ainsi les risques de s'aliéner un homme puissant. Les académiciens ne balancent point; le devoir leur a parlé, il suffit, pas un n'y faillira. Les fèves sont distribuées en silence, mises au scrutin, et il ne s'en trouve aucune de blanche. — Vous devez vous imaginer quel dut être le désappointement de M. Ratabon. Toutefois, en homme de cour familier avec les déceptions, peut-être aussi en homme de cœur qui sait apprécier les vertus d'autrui, même celles qui l'offensent, le surintendant donne à son visage l'air le plus gracieux, et dit avec un charmant sourire: « Qu'il voit avec plaisir que la faveur des plus grands du royaume ne peut procurer l'entrée à l'Académie, et qu'il est charmé que personne n'ait lieu d'en douter. » *La leçon valait bien* ce *fromage*. Remarquons cependant que c'était ***au moins*** un homme d'esprit que M. le surintendant des bâtiments du roi; il n'est pas non plus permis d'en douter.

L'Académie venait de s'illustrer par trois actes dignes des plus grands éloges. Elle était glorieuse: il ne lui restait plus qu'à se rendre puissante en appelant dans son sein, en contraignant même d'y rentrer, par les avantages qu'elle attacherait au titre de membre de son institution, tout ce qui pour lors avait quelque mérite. Elle se garda d'y manquer, comme nous allons le voir par un dernier exemple. — ***Lebrun*** en était alors le recteur. Jaloux d'occuper noblement ce poste d'honneur, il va trouver Mignard, dont les enfants houffis, rosés, musqués et pomponnés attiraient déjà, pour le malheur du goût, les regards de toute la France. Il lui dit qu'il serait heureux de le voir augmenter le nombre des habiles artistes qu'il dirige, le cajole, le presse, s'y prend de cent façons pour arriver à le décider, et, dans son généreux dévouement, va même jusqu'à lui proposer de se démettre en sa faveur de la place de recteur de l'Académie. *Mignard n'était pas César:* à son exemple cependant, il se dit en lui-même qu'il vaut mieux rester le premier en la *société des maîtres peintres* dont il fait partie, que d'être, tôt ou tard, le second dans la Rome artistique. Nonobstant, il promet tout ce qu'on lui demande; et Lebrun ne l'a pas plutôt quitté qu'il lui signifie, par un billet, son changement de résolution. — Cette indigne page de la vie de Mignard, ce billet, qui dénote l'impolitesse de son auteur, car il devait au moins une visite à Lebrun, est soigneusement conservé aux archives des Beaux-Arts. — Le recteur, justement irrité, court chez Louis XIV, et n'en revient que muni de l'ordonnance royale qui défend à tout artiste de se *qualifier peintre ou sculpteur du roi, s'il n'est membre de l'Académie.*

Voilà donc l'Académie qui triomphe, et qui jouit, exclusivement à toute autre société artistique, des plus grands priviléges alors accordés aux arts. — Cependant la communauté des maitres peintres, dite de *Saint-Luc*, mortellement blessée dans la personne de Mignard, a juré de la tourmenter dans sa gloire, et de ne lui donner aucune trêve. Sans cesse aux aguets de tout ce qui peut lui nuire, elle lui cherche mille querelles; elle lui suscite mille obstacles, et va même jusqu'à rire au nez du chancelier Seguier qui protége sa rivale: Bref, elle se démène si bien, que, pour avoir la paix, on est obligé de réunir les deux Académies.

Le jour de cette réunion fut un jour fastueux. On voulait frapper les yeux du vulgaire par cet éclat qui impose, nous pourrions dire qui *en impose* souvent à la foule. La nuit qui précéda, Ratabon fit secrètement décorer la salle d'assemblée d'une façon magnifique. On la tendit entièrement d'une superbe tapisserie de haute lice; une table, posée vers le fond de la pièce, fut couverte d'un grand tapis de velours cramoisi, ainsi que les carreaux, et le tout enrichi de franges et de crépines d'or; et trois fauteuils richement ornés et damasquinés furent placés devant la table, afin de donner à entendre que le cardinal Mazarin et le chancelier allaient en personne tenir la séance, ce qui ne *manqua pas de ne pas arriver*, comme c'est l'ordinaire, un accident *prévu* venant toujours jeter un désappointement quelconque dans les fêtes. Dès le matin du jour annoncé, un immense concours de peuple de tout rang et de toute condition, avide de spectacles nouveaux, se pressait, se culbutait, s'étouffait aux abords de la salle d'assemblée, et jusque bien avant dans les rues adjacentes. L'heure de la cérémonie sonne enfin. Un prodigieux hourra part d'un bout de la foule à l'autre; et le silence qui lui succède tout à coup annonce que la fête commence. Aussitôt, en effet, se meut le défilé des membres académiques, qui traversèrent processionnellement, gravement et silencieusement les flots de curieux émerveillés de voir si *savantes gens* habillées de neuf. — Cette procession dura bien une bonne demi-heure. — Puis, — ce qui fut le sujet d'un grand *esbahissement* et d'une ondulation de têtes et de bras que nous renonçons à décrire, — on vit s'avancer trois carrosses qui *carrossaient* à l'Académie M. Ratabon et les principaux académiciens, également habillés de neuf des pieds à la tête, en descendre majestueusement ces messieurs, et tous se diriger avec grande pompe vers la salle d'assemblée.

Tout ce faste fut un faste perdu : la jonction entre les deux corps ne dura que peu d'années. Vint enfin Colbert qui assit cette institution sur des bases plus solides, en lui donnant les statuts qu'elle a conservés jusqu'à nos jours. Elle a concouru, depuis lors, avec ses sœurs les Académies de sculpture, gravure, architecture et musique, à former la brillante société, connue sous la dénomination générale *Académie des Beaux-Arts*, et que Napoléon, empereur, pour des causes politiques qu'il ne sied pas d'apprécier dans cet écrit, a rendue, comme toutes les autres, dépendante de l'Institut.

ACCESSOIRES — On entend par accessoires les épisodes qu'un peintre ajoute au principal sujet d'un tableau, pour en augmenter la beauté et en renforcer l'expression. — Le démoniaque qui compose un des groupes du tableau de la Transfiguratiou, peint par Raphaël, est un accessoire ou un épisode. Le saint Joseph qu'un peintre du quatorzième siècle représente fabriquant un confessionnal, pour donner à entendre qu'il était menuisier; la sainte Anne, peinte vers la même époque avec une magnifique paire de lunettes sur le nez, nous offrent aussi, l'un et l'autre, des exemples d'accessoires, mais d'un tout autre goût, par exemple, et que je laisse au bon sens du lecteur le soin de ridiculiser. — Le grand talent de l'artiste est donc, non-seulement de ne pas commettre d'anachronismes de cette force dans le choix de ses accessoires, mais aussi de les prendre avec goût, de les coordonner à l'ensemble de son œuvre, de ne jamais sacrifier l'un à l'autre, et de les introduire avec tant d'adresse dans sa composition que leur présence y paraisse nécessaire. Il faut aussi que les accessoires soient cherchés dans les circonstances du temps et du lieu; et l'on ne doit, en outre, employer que les plus capables de caractériser le sujet que l'on traite, que les plus propres à indiquer le moment qu'on a choisi, le lieu que l'on représente, et à contribuer par là au plus grand avantage de la composition poétique, par les moyens qu'offre la composition pittoresque. — Les épisodes sont aussi allégoriques, et, dans ce cas, c'est l'imagination qui se charge des trois quarts de l'enfantement; aussi, n'est pas besoin d'ajouter que si parfois elle a donné le jour à des enfants pleins de vigueur, de grâce et de poésie, elle en a mis au monde l'excessivement bizarres, que, par respect pour les arts, elle eût certainement bien fait d'étrangler dans leurs berceaux. Il faut que je vous montre une paire de ces rejetons qui firent, — comme bien entendu, — l'admiration de leur époque : — Sur les murs du *Campo Santo*, à Pise, entre autres peintures du goût de celles que nous allons citer, on en remarquait une qui représentait la Mort et ses Ravages. La mort était une femme vieille et laide, qui volait avec de grandes ailes noires, tenant une énorme faulx à la main. Une foule de gens de tous rangs, princes, mendiants, papes, étaient renversés pêle-mêle sous la faulx destructive, et des anges travaillaient comme des nègres à tirer les âmes de la bouche des bons, lesquelles âmes sortaient sous la figure de petits enfants; mais ce qu'il y avait de plus saillant était un combat acharné d'un ange et d'un diable qui se disputaient un gros moine : ils le tenaient en l'air, et, chacun tirant de son côté, ils le déchiraient en pièces plutôt que de lâcher prise. — A côté, et comme pendant, un autre peintre non moins habile avait représenté la Naissance de Jésus ; et, non content de montrer le sauveur du monde entre un âne et un bœuf, le malheureux s'était avisé de représenter l'âne pieusement à genoux, et dans l'attitude de braire, comme s'il adressait son hommage au fils de l'Eternel. — Le bœuf était sans doute un hérétique, car il broyait, d'un appétit féroce, une poignée de feuilles sèches, tandis que son compagnon récitait dévotement ses patenôtres.

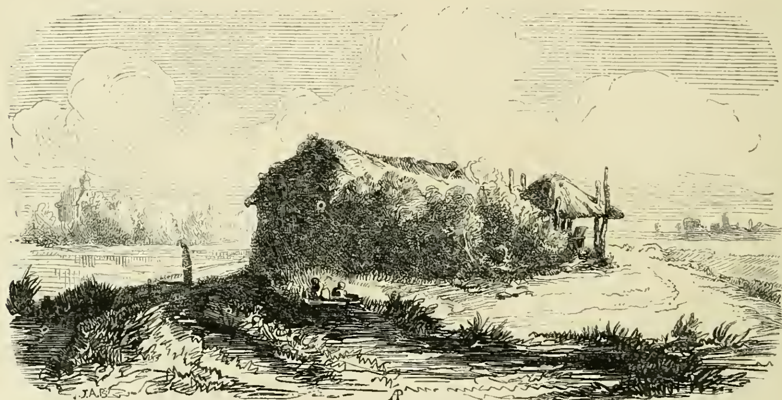
ACCIDENTS DE LUMIÈRE. — *Accidit*, il arrive : de là vient *accident*, et son dérivé, le terme *accident de lumière*. — L'éclatante lumière du soleil n'a rien qui nous étonne, parce que nos regards y sont accoutumés. Mais, quand la volonté du Créateur chassant les ténèbres, sa main toute-puissante attacha le flambeau du monde au firmament, le chaos tout entier dut tressaillir d'étonnement et d'amour. *Accidit*, il arriva que Dieu fit ce merveilleux contraste du jour avec la nuit. — Il arrive aussi que l'artiste philosophe, connaissant le besoin qu'ont les hommes de sensations nouvelles, et leur invincible penchant pour tout ce qui interrompt l'uniformité; il arrive qu'il combine dans ses ouvrages des effets extraordinaires, et qu'il cherche à nous frapper par des oppositions marquées, telles que le contraste des rayons avec les ombres. Cette singularité nous plait; cet imprévu nous captive; ces surprises nous émeuvent; et quand, pour y arriver, les moyens sont convenablement employés, leur succès ne saurait être trompeur.

Les *accidents de lumière* sont de diverses natures, suivant les sujets auxquels ils sont adaptés : les uns plaisent seulement aux regards; les autres joignent à la surprise des émotions fortes, quelquefois pénibles, et par cette raison même plus attachantes. Un exemple : — De rares étoiles scintillent au ciel. D'épais nuages, pressés les uns contre les autres, courent en silence vers l'orient, comme une pieuse caravane. Une tiède haleine rasant la terre agite l'herbe frémissante, et baise le calice des fleurs qui s'entr'ouvent. C'est l'heure des amours. — Distinguez-vous, là-bas, au versant du coteau, ces fantômes de pierre, plus noirs que la nuit qui plane sur leurs têtes ? C'est l'antique manoir des *Capulet*, mortels ennemis des *Montaigu*. Une nouvelle Juliette, à demi vêtue d'une simple trame aussi blanche que son âme, ses belles épaules noyées dans les anneaux d'ébène de ses longs cheveux, retient à ce balcon, que vous apercevez à peine au milieu des ténèbres, son cher Roméo pressé de s'enfuir : — « Veux-tu donc déjà me quitter? Le jour n'est pas encore près de paraître : c'est le rossignol, et non l'alouette, dont les sons perçants ont pénétré ton oreille inquiète ; toute la nuit il chante là-bas sur ce grenadier. Crois-moi, cher amour, c'était le rossignol. — Non, non, ma bien-aimée, c'est l'alouette qui proclame le matin et non le rossignol. » — Mais qu'importe au brûlant Montaigu, alouette ou rossignol ! Que lui fait à lui que les traits de lumière qui traversent les nuages entr'ouverts à l'orient, soient les traits d'une lumière jalouse, ou quelque météore exhalé par le soleil pour lui servir de flambeau cette nuit, et l'éclairer dans sa route vers *Mantoue*. « Qu'on le surprenne ici, qu'on le mette à mort, puisque Juliette le veut ainsi. Il dira que cette teinte grisâtre n'est pas celle du matin, mais

le pâle reflet du front de Cynthie, et que ce n'est pas l'alouette dont les accents, d'un point si élevé au-dessus de leurs têtes, vont frapper la voûte des cieux. Il a bien plus de penchant à rester que de volonté de partir. » — Un jeune chêne, orgueil des forêts, étend ses rameaux touffus sur les deux amants : un lierre fidèle l'enlace amoureusement depuis son pied jusqu'à la naissance de sa tête. C'est ainsi que la tendre Juliette enlace son Roméo. — Tout à coup, la pâle gardienne des nuits, prête à s'enfuir devant l'aurore, jette entre leurs baisers le plus rapide de ses rayons, comme pour les avertir qu'il ne sera bientôt plus temps de se séparer. — « C'est le jour, c'est le jour, hâte-toi de partir, va-t'en. »

Cet *accident de lumière* est, je crois, agréable ; il frappe et attache les regards. Mais s'il nous montre en même temps, dans l'épaisseur des ténèbres, le sombre visage du vieux *Capulet* tirant son épée du fourreau, nous serons remués jusqu'au fond du cœur. — La mer est un des théâtres où ces sortes d'*accidents* sont plus nombreux et plus variés. Une tempête se prépare-t-elle? mille *accidents* l'annoncent dans le ciel et sur les eaux. Le soleil voilé projette, sur les nuages qui s'amoncellent, les couleurs les plus variées, quelquefois même les plus éclatantes. Il perce encore les montagnes aériennes qui l'environnent. Enfin, lorsque le ciel, entièrement couvert, enveloppe la nature comme un linceul de plomb, les sillons tortueux tracés par la foudre laissent entrevoir au milieu des lueurs *accidentelles*, dont les nuances varient sans cesse, des malheureux vaisseaux luttant contre la tempête, et qu'on ne voit qu'à l'aide d'affreux éclairs prêts a les embraser.

Plus ces *accidents* méritent le nom qui les désigne, plus ils sont difficiles à représenter ; car la promptitude de ces effets pittoresques, la difficulté d'en faire des études, les émotions qu'ils causent, les bornes des moyens



Le Moul'n, d'après *Rembrandt*

de l'art, tout suppose le fréquent usage qu'en feraient sans cela les artistes.

ACCORD. (Terme de peinture.) — Nous n'entendons point parler de l'accord entre les hommes : c'est une vertu presque introuvable. Il s'agit seulement ici de l'accord en peinture, qui est une chose presque aussi rare. — Remarquez bien que ce n'est pas l'*accord* entre les peintres que nous entendons dire : la fraternité est un mythe ; et nous qui n'avons pas à prétention de créer le moindre personnage mythologique, comment diable nous y prendrions-nous pour enfanter, comme cela, tout d'un coup, et sans modèle encore, le plus ravissant de ses dieux? Ce serait, à coup sûr, une folle entreprise, et qui, réussît-elle, n'amènerait, *à coup bien plus sûr*, aucun résultat. Ah! si nous avions la cuisse de Jupiter, avec un peu de son froncement de sourcil! — Nous allons donc tout simplement essayer de dire quelque chose sur l'accord en peinture.— L'accord d'un tableau consiste dans l'effet général et satisfaisant qui résulte principalement de la disposition des couleurs, du choix que l'on en fait, de leur dégradation, et de l'harmonie du clair-obscur combinée avec celle du coloris. Il faut à l'artiste, pour cela, qu'il ait une grande intelligence de toutes les parties de son art, des connaissances acquises par une observation constante, de la fidélité dans la mémoire, de la force dans l'imagination, des études innombrables, et, pour couronner le tout, un sentiment vif et habituel de ce merveilleux *accord* que la nature offre sans cesse à nos yeux. — La nature! toujours la nature! — Il peut cependant y avoir un *accord* satisfaisant pour les yeux dans un ouvrage de peinture, sans qu'il soit bien conforme à celui que la nature offrirait ; et nous avons nombre de preuves convaincantes que des artistes célèbres, hasardant des coloris factices, en ont fait résulter un *accord satisfaisant*. Toutefois, ces sortes d'*accords* ne sont que des illusions et des prestiges ; le sens physique de la vue s'y prête, mais la réflexion, la comparaison, la connaissance de la nature et de l'art les condamnent. Tout coloriste de cette espèce est, dans les arts, ce qu'est un romancier dans les lettres : on excuse ses mensonges autant qu'ils plaisent : on applaudit même à l'art de ses fables ; mais il n'occupe, après tout, qu'un rang inférieur. Tandis qu'il se trémousse sur la terre, l'historien trône dans les cieux. L'un est Tacite, l'autre est..... J'en aurais trop à citer, et encore tout le monde ne serait-il pas content : n'en parlons plus.

ACCORD en musique. — Le sang d'Abel a rougi la terre. Les maux déchaînés sortent de leurs antres profonds. La douce fraternité s'est enfuie vers les cieux.

— Quels sont ces cris? Quelle caverne horrible a vomi les monstres qui s'avancent? Leur troupe marche comme un vent d'orage ; le bruit de leurs pas ressemble au roulement du tonnerre.

— Horreur! ces monstres sont des hommes. La haine agite à leurs côtés son fouet de serpents. La colère lève et

abaisse leurs bras ensanglantés. Au-dessus de leurs têtes plane la mort, avide d'un splendide festin. Derrière eux roulent des chaînes plus hideuses que la mort.

— Grâce pour mon époux! Je le chéris depuis que mes yeux ont pu le voir. Il n'est mon fiancé que d'hier; et mon jeune sein n'a point encore frémi sous ses baisers.

— Infortunée! Ils n'ont point eu de grâce pour toi! Ils ont chargé de chaînes celui que tu chéris depuis que tes yeux ont pu le voir. Il n'est ton fiancé que d'hier; et ton jeune sein ne frémira pas sous ses baisers.

— Un roc escarpé, demeure des aigles, s'élève au-dessus des plus hautes futaies des coteaux voisins. Des crevasses de sa tête colossale s'échappe en bouillonnant une



onde tourmentée qui s'élance, bondit, et se précipite en écumes d'argent au fond du gouffre qui rugit à ses pieds.

— C'est sur ce roc désert, noirci par le temps et les orages, que l'épouse est venue gémir. Les derniers rayons du soleil couchant dorent la cime de ses cheveux, qui s'agitent en désordre au caprice d'un vent plaintif, avant-coureur de la nuit. — Elle est à demi penchée sur le gouffre. Que son bien-aimé ne l'appelle-t-il du fond de l'abîme! Elle aurait tant de joie d'aller l'y rejoindre!

— Près d'elle, un palmier solitaire, qui, la veille encore élevait aux cieux sa taille élancée, et qui venait d'être frappé par la foudre, incline ses rameaux désolés. Par intervalles, une de ses feuilles, détachée par la brise, tombe, en tournoyant, au fond du gouffre. L'épouse désolée y laisse aussi tomber ses larmes. Et le torrent emporte larmes et feuilles.

. . . .

— L'alouette matinale, voltigeant dans les airs, a sifflé depuis longtemps sa première hymne. Le soleil rajeuni s'élance dans la carrière.

— Quelle est cette mélodie qui, tout à coup, me ravit et me transporte?... Est-ce la nature tout entière qui bénit son Créateur? ou la voix de mon amant qui m'appelle? — C'est lui; c'est mon bien-aimé.

— Ils volent dans les bras l'un de l'autre. — C'est au fond de la vallée, sur les bords d'une claire fontaine, entourée d'arbres et de verdure, qu'ils se livrent à tous les transports d'un bonheur inattendu... — Les premiers moments d'enthousiasme passés, ils se contemplent en silence: — ils sont bien là, pressés l'un contre l'autre, tellement confondus dans leurs embrassements que leurs deux cœurs ne font entendre qu'un même battement sourd et saccadé. Ils sont heureux, et pourtant ils ont envie de pleurer! Une ineffable tristesse les entoure. Le rossignol, sous son dôme de feuillage, dit à la nature l'épopée de ses amours; mais ses modulations prolongées ressemblent à des gémissements. Le ruisseau murmure çà et là sous l'herbe, en sautillant en cadence autour d'un grain de sable; la feuille bruit sous les caresses d'un doux zéphyr; et ces mille petits sons qui s'échappent des feuilles qui frémissent, et des gouttes d'eau qui sautillent, forment, en se réunissant, un concert rempli de vague et de mélancolie. Autour des deux amants, la nature respire ses mélodies les plus attendrissantes. — L'homme ne peut résister à tant d'harmonie: les sanglots l'étouffent; son cœur va briser sa poitrine; il faut qu'il ouvre un passage à cette ardente émotion: il chante. — Les yeux remplis de larmes, et noyés dans ceux de son amante, il lui chante qu'il l'aime, il lui chante sa joie de la revoir. Mais le souvenir du passé, la crainte de nouveaux malheurs, traversent ses chants qu'ils rendent pleins de soupirs, et tous les mouvements irréguliers dont son âme est agitée entrecoupent sa voix. — Sa douce compagne frémit haletante sous tant d'amour. Sa poitrine bondit sous les battements de son cœur avec la violence des flots soulevés par un volcan sous-marin. Électrisée par ce nouveau langage qui retentit jusqu'au fond de son être, elle veut aussi parler à son amant; elle veut lui répondre de la même manière: elle exhale les mêmes sons; elle forme les mêmes cris; pour réunir les sons qu'elle emploie avec la voix qui lui est si chère, elle les élève instinctivement à l'octave de cette voix qui la ravit et l'enchante: et le premier *accord* vient émerveiller la terre.

ADORATION. — « Jésus étant donc né dans Bethléem, ville de la tribu de Juda, du temps du roi Hérode, des mages vinrent de l'Orient en Jérusalem.

« Et ils demandèrent: Où est le roi des Juifs qui est



nouvellement né; car nous avons vu son étoile en Orient, et nous sommes venus l'adorer?

« Ce que le roi Hérode ayant appris, il en fut troublé, et toute la ville de Jérusalem avec lui.

« Et ayant assemblé tous les princes des prêtres et les scribes ou docteurs du peuple, il s'enquit d'eux où devait naître le Christ.

« Et ils dirent que c'était dans Bethléem, de la tribu de Juda, selon ce qui a été écrit par le prophète:

« Et toi, Bethléem, terre de Juda, tu n'es pas la dernière d'entre les principales villes de Juda, car c'est de toi que sortira le chef qui conduira mon peuple dans Israël.

« Alors Hérode ayant fait venir les mages en particulier, s'enquit d'eux avec grand soin du temps que l'étoile leur était apparue;

« Et, les envoyant à Bethléem, il leur dit: Allez, infor-

mez-vous exactement de cet enfant; et, lorsque vous l'aurez trouvé, faites-le-moi savoir, afin que j'aille aussi l'adorer moi-même.

« Ayant ouï ces paroles du roi, ils partirent. Et, en même temps, l'étoile qu'ils avaient vue en Orient allait devant eux, jusqu'à ce qu'étant arrivée sur le lieu où était l'enfant, elle s'y arrêta.

« Lorsqu'ils virent l'étoile s'arrêter, ils furent tous transportés de joie :

« Et, entrant dans la maison, ils trouvèrent l'enfant avec Marie, sa mère, et, se prosternant en terre, ils l'adorèrent. Puis, ouvrant leurs trésors, ils lui offrirent pour présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe. »

C'est la représentation de ce fait, raconté d'une manière si touchante, que l'on appelle *adoration*. — Ainsi l'on dit : l'adoration des mages de *Rubens*, de *Jouvenet*, etc.

ADULTÈRE. — Je prendrai encore dans la Bible le récit qui doit me servir à l'explication de ce mot, et je me garderai bien, comme tout à l'heure, d'y rien ajouter ou retrancher, convaincu qu'il y aurait un grand ridicule à toucher à ce langage d'une naïveté sublime.

« Alors les scribes et les Pharisiens lui amenèrent (*à Jésus*) une femme qui avait été surprise en adultère : et, la faisant tenir debout au milieu du peuple,

« Ils lui dirent : Maître, cette femme vient d'être surprise en adultère.

« Or, Moïse nous a ordonné dans la loi de lapider les adultères : Quel est donc sur cela votre sentiment?

« Ils disaient ceci en le retenant, afin d'avoir de quoi l'accuser. Mais, Jésus se baissant, écrivait avec le doigt sur la terre.

« Comme donc ils continuaient de l'interroger, il leur dit : Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette la première pierre.

« Puis, se baissant de nouveau, il continua d'écrire sur la terre.

« L'ayant entendu parler de la sorte, ils se retirèrent l'un après l'autre, les vieillards sortant les premiers; et ainsi Jésus demeura seul avec la femme qui était au milieu de la place.

« Alors Jésus se relevant, lui dit : Femme, où sont vos accusateurs? Personne ne vous a-t-il condamnée?

« Elle lui répondit : Non Seigneur. Je ne vous condamnerai pas non plus, reprit Jésus. Allez-vous-en, et ne péchez plus. »

— Entendez-vous, artistes qui déshonorez les arts par une basse envie, écrivains jaloux de la considération accordée à vos confrères, serpents à face humaine qui bavez sur toutes les réputations et sur toutes les gloires; calomniateurs et médisants de toute espèce, entendez-vous? « *Que celui qui est sans péché lui jette la première pierre.* »

La plupart des grands peintres ont traité ce sujet de la femme *adultère*, et presque tous avec un grand charme.

AGRÉABLE.— Imaginez, s'il est possible, quelque chose d'aussi mobile que la nation française, d'aussi variable que ce grand peuple, d'aussi versatile dans ses actions, dans son maintien, dans toute sa façon d'être; d'aussi noble et d'aussi mesquin, d'aussi sublime et d'aussi rampant, d'aussi délicat et d'aussi grossier, d'aussi simple et d'aussi maniéré, d'aussi attrayant et d'aussi repoussant tour à tour; représentez-vous (les modèles en cela ne vous manqueront pas), représentez-vous une individualité ressemblant au caméléon, changeant vingt fois le jour de caractère et d'aspect; prenant une couleur nouvelle sous vos regards, une nouvelle forme dans vos mains, se métamorphosant suivant les lieux, les événements, les circonstances, selon les mœurs et les goûts du moment; qui s'installe chez vous quand vous ne voudriez pas d'elle, qui vous échappe dès que vous croyez la retenir; et vous n'aurez peut-être qu'une idée bien imparfaite de ce que l'on entend par le qualificatif *agréable*.

S'il est presque impossible de saisir le sens de ce terme dans le langage ordinaire, — tellement nous varions dans notre manière de voir individuelle, tellement surtout dans nos affections générales qui deviennent de plus en plus *affaires de circonstance*, — à plus forte raison nous semblera-t-il difficile de lui en assigner un bien précis dans les arts. Aujourd'hui surtout que nous sacrifions si aveuglément les restes du bon goût sur les autels de la mode, nous ne trouvons, pour ainsi dire, *agréables* que les objets de délassement et de fantaisie, les formes de caprice, les expressions et les tours affectés, les figures seulement spirituelles et voluptueuses, parce que telles sont nos mœurs, *en attendant qu'elles soient autre chose.* Ce n'est pas le génie, ce mâle enfant de la nature, qui nous guide et qui nous soutient; c'est à l'éphémère idole de notre temps que nous obéissons. Voyez plutôt cette Vénus : paraît-elle animée par ce sentiment primitif dont l'expression est la simplicité, la vérité, l'abandon naïf et charmant au vœu si naturel de tout ce qui respire? Non : elle est maniérée, artificieuse, d'une volupté de chair, bien plus occupée du projet de plaire que du sentiment d'aimer. C'est une femme galante, une lorette du quartier d'Antin. Fi! messieurs! votre goût impudique a défloré votre déesse, et les amours se sont envolés. Allez, remportez votre *femme*, qui ne saurait tenter que les intelligences grossières : nous n'avons que faire de votre *pomme : — Passe encore si c'était du fruit défendu...*

Le grand, le beau, l'invariable, l'éternel, le véritablement *agréable* existe cependant; mais il se cache au sein de la nature, et c'est au talent de l'artiste à l'y chercher. C'est là qu'est l'inépuisable mine à laquelle les grands hommes de tous les temps ont emprunté leur richesse; qui, sans en être altérée, a fourni tant de grâces au *Paradis perdu* de l'immortel Milton, a donné tant d'agrément aux romanesques *Jardins d'Armide;* qui ne cesse de répandre des charmes sur tout ce qui l'approche, sur les conceptions les plus sérieuses et les plus badines, sur la *Transfiguration* de Raphael et sur les *Fêtes* de Watteau; sur le cèdre superbe et sur ces jolies fleurs, sur vous surtout, madame, quand vous montrez votre âme dans un sourire, et sur ce bel enfant blond, fruit de votre innocent amour et le plus doux gage de votre félicité. — Artistes, qui voulez vivre dans l'avenir, allez puiser à cette source intarissable; éloignez toute idée d'affectation; suivez la simplicité de votre âme; consacrez-vous à un travail raisonné; appréciez, comme elles méritent de l'être, ces erreurs sociales, ces extravagances des modes; ne soyez point esclaves de toutes ces folies qui n'ont qu'un jour; du fond de votre atelier voyez, sans en être ému, tourner le monde. C'est ainsi qu'ont fait les Zeuxis, les Phidias, les Apelle, et tous ces demi-dieux de la Grèce artistique, dont les noms immortels seront l'éternelle gloire des arts.

ALLÉGORIE. — L'ardeur d'embellir le langage, le besoin de rendre vive et saisissante une pensée qu'il eût été difficile de faire comprendre autrement, donnèrent naissance à l'allégorie. Les qualités bonnes et mauvaises, les vertus et les vices, les passions violentes, devinrent autant de personnages divers qui, dans les gestes et dans les discours, ou sous des traits hardis, laissaient entrevoir l'idée morale qu'ils devaient représenter.

Il n'est pas de source plus féconde en heureuses et brillantes allégories que la mythologie païenne. On peut dire que les anciens, plus rapprochés des commencements de la nature, en ont d'autant mieux senti l'élégance, les grâces et la beauté. Tandis que des biens en abondance se répandaient au milieu d'eux, un torrent de maux arrivait à la suite. A qui attribuer ces derniers? aux dieux ou au hasard? Terrible question métaphysique! L'imagination des Grecs s'en empara, et, s'ils ne dénouèrent pas la difficulté, du moins ils désarmèrent la raison par le plaisir qu'ils firent à l'esprit. — Une fille, chef-d'œuvre des dieux, était heureuse autant que belle. Tous les biens l'environnaient. Elle ignorait les maux et n'avait rien à craindre de leur souffle empoisonné, car les dieux les avaient enfermés et les tenaient enchaînés dans une boîte mystérieuse. Mais qui en sera le dépositaire? Ce sera la personne le plus intéressée à ce qu'elle ne s'ouvre point. Ce fut donc Pandore elle-même, l'amour de la terre et du ciel, à qui les dieux confièrent la garde de l'objet précieux et fatal. Barbare curiosité, c'est par toi que le malheur a frappé les hommes! c'est par tes pressantes insinuations que Pandore s'oublia et voulut connaître ce que renfermait

la funeste boite! Elle l'ouvrit, et soudain tous les maux, n'étant plus enfermés, se répaudirent sur la surface de la terre.

Parmi les passions qui troublent le cœur de l'homme, la plus difficile à guérir est l'envie. — Qu'en dirons-nous? que c'est un vice dégradant celui qui en est atteint, et voilà tout; mais écoutons la voix de l'allégorie :

Là, de serpents nourrie et dévorée,
Veille l'envie honteuse et retirée,
Monstre ennemi des mortels et du jour,
Qui de soi-même est l'éternel vautour,
Et qui, traînant une vie abattue,
Ne s'entretient que du fiel qui le tue :
Ses yeux cavés, troubles et clignotants,
De feux obscurs sont chargés en tout temps.
Au lieu de sang, dans ses veines circule
Un froid poison qui les gèle et les brûle,
Et qui de là, porté dans tout son corps,
En fait mouvoir les horribles ressorts.
Son front jaloux, et ses lèvres éteintes,
Sont le séjour des soucis et des craintes.
Sur son visage habite la pâleur;
Et dans son sein triomphe la douleur,
Qui, sans relâche, à son âme infectée
Fait éprouver le sort de Prométhée.

J.-B. ROUSSEAU.

Les artistes de tous les temps ont moissonné largement dans le champ de l'allégorie. On sent quelles brillantes productions elle peut inspirer à ceux qui joignent l'habileté à l'imagination. Qui n'a admiré le sublime tableau de Prudhon représentant le *Crime poursuivi par la justice et la vengeance?*

AMATEUR. — Il faut bien que tout le monde vive, sans en excepter les brocanteurs de tableaux. Or, je voudrais bien savoir comment ils s'y prendraient, si la plupart des *amateurs* auxquels ils vendent et vendront éternellement des originaux de *Raphaël*, du *Titien*, du *Corrége*, de notre grand *Poussin* et de tant d'autres artistes célèbres de tous les pays, si la plupart de ces *amateurs*, disons-nous, étaient un tant soit peu connaisseurs. — On peut donc être *amateur* sans être connaisseur, ce qui, fort heureusement, n'empêche pas d'être un homme de bien, ni même un bon général d'armée. — Quand Mummius, qui commandait, en Grèce, les légions romaines, eut pris et pillé *Corynthe*, il embarqua pour Rome les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture dont cette malheureuse ville était si riche, et dit à ceux qui devaient les transporter : « Songez surtout qu'aucune de ces pièces ne se perde, car, à mon arrivée à Rome, si je m'aperçois qu'il en manque quelques-unes, je vous déclare que j'en ferai faire de pareilles à vos dépens. — L'honorable général pouvait être un grand *amateur*, mais il n'était, vous en conviendrez, qu'un bien mince connaisseur.

ANACHRONISME. — Le *ridicule* est, en France, le plus abominable de tous les crimes. Dame Fortune passe assez complaisamment son éponge sur tous les autres; mais du diable si vous lui faites jamais effacer celui-là; et je serais même étonné, je vous l'avoue, qu'on ne mît pas aux galères les scélérats de cette espèce, si je ne savais que, de tout temps, ce sont les plus forts qui ont fait la loi. — Toujours est-il, en attendant, qu'autant vaudrait avoir *mangé l'herbe d'autrui.* — Que de crimes de ce genre messieurs les artistes n'ont-ils cependant pas sur la conscience! Que de fois leur est-il arrivé de n'avoir aucun respect pour la vraisemblance et la chronologie, comme s'il était quelque chose au monde plus ridicule que de montrer les trous de son instruction ou les cordes de son habit! Si encore on ne trouvait des pêcheurs que dans le *vulgum pecus*, cette vile multitude qui ne vaut guère qu'on s'occupe d'elle; mais il semble que les grands maîtres ont eux-mêmes éprouvé des délices à commettre cet affreux péché. Voyez plutôt :

Dans son tableau d'Héliodore battu de verges par les anges et chassé du temple de Jérusalem, cent soixante-seize ans avant Jésus-Christ, Raphaël a peint le pape Jules II, qui se fait porter dans le temple. — *Anachronisme.*

Le Tintoret, dans une peinture qui représente les Israélistes ramassant la manne dans le désert, arma les Hébreux avec des fusils. — *Anachronisme.*

Lanfranc, ne craignant point de manquer au costume et à la vraisemblance, a peint aux pieds de Jésus, encore enfant, un des Pères de l'Eglise en surplis; et Paul Véronèse, ayant été chargé de rendre les *Noces de Cana*, ou le miracle de l'eau changée en vin, introduit parmi les conviés les religieux bénédictins pour lesquels il travaille.

Voici des *anachronismes* d'une assez belle force, et, cependant, combien en trouverions-nous plus de ridicules encore, si nous descendions dans le bas étage des arts! En est-il un seul de cette populace artistique qui, après l'invention de la poudre, ait représenté le siége de Troie sans y joindre quelques bonnes pièces de notre artillerie? Croirait-on qu'on a même vu un peintre assez dépourvu de jugement pour représenter un confesseur, le crucifix en main, exhortant le bon larron? — Ah! par ma foi, messieurs, si vous n'étiez en compagnie de Raphaël, du Tintoret et de Paul Véronèse, nous ne pourrions nous empêcher de crier, comme les nobles animaux du bon la Fontaine : Haro sur les baudets!

ANTIQUE (COUP D'OEIL SUR LES MONUMENTS ANTIQUES). — Ce qu'on appelle l'*antique* comprend toutes les productions de l'art des anciens en peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. Marquons cependant cette différence, que l'on restreint la signification *antiques* aux figures antiques seulement, et que l'on dit *antiquités* pour tout ce qui concerne l'architecture.

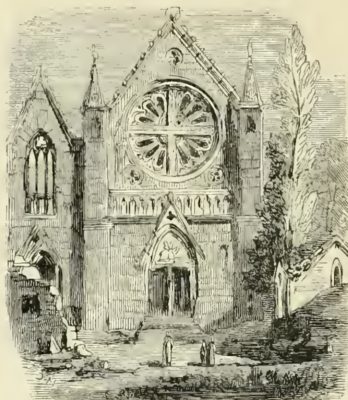
Les figures antiques se distinguent des modernes, en cela surtout qu'elles offrent des modèles scrupuleux de tout ce que la nature a fait de plus excellent. Il s'est trouvé cependant des sculpteurs qui ont si bien contrefait l'*antique*, qu'ils ont surpris le jugement des plus experts. Entre autres exemples, Michel-Ange fit une statue dans le goût antique, en cassa un morceau qu'il garda, et fit enterrer la statue dans un endroit qu'on devait fouiller. Ayant été tirée hors de terre, tous ceux qui la virent la jugèrent antique, et ils n'en furent détrompés que lorsque Michel-Ange remit à sa place le morceau qu'il en avait ôté. — Ce fait prouve-t-il en faveur du merveilleux artiste florentin, ou contre les juges de son temps? Cette question n'est point celle qui nous occupe.

L'époque de l'origine de l'*antique* est indéfinie. Quant à sa fin, c'est-à-dire au temps où il convient de fixer la démarcation qui sépare l'art antique de l'art moderne, on ne l'a pas unanimement déterminée. L'activité nouvelle de la peinture et de la sulpture au temps où les cultivaient nos habiles artistes du seizième siècle fut telle, qu'on crut devoir appeler cette époque *la renaissance de l'art*, et la considérer comme séparant naturellement le caractère antique du caractère moderne.

Cependant, comme il est évident que l'art antique ne s'est pas prolongé immédiatement jusqu'au quinzième siècle, on a été forcé de reconnaître et de distinguer un intervalle assez long, qu'on a appelé intervalle du moyen âge; mais cette démarcation est encore restée incomplète, parce que les productions du moyen âge, vers sa fin, prirent un caractère particulier et nouveau qui devenait différent du caractère antique, et qui n'était pas néanmoins celui qui s'introduisit plus tard. Il faut donc distinguer, dans l'art du moyen âge, sa fin pour désigner le temps où l'art participe encore évidemment du goût et du style antique, et le temps moins éloigné où il participe beaucoup plus du goût et du style des écoles modernes. Or, c'est ce dernier temps qui est celui de l'école primitive moderne.

Enfin, pour mieux s'entendre sur ce point on doit, pensons-nous, assigner la fin de tout l'art antique à l'époque de Cimabuë, vers l'an 1250, et fixer le commencement de la période du moyen âge à l'époque de Constantin, dans le quatrième siècle, temps où se multipliaient déjà les monuments chrétiens. En effet, jusque dans le onzième, le douzième, et même le treizième siècle, on trouve des productions dont le caractère est toujours celui de l'*antique*, malgré la faiblesse et la pauvreté de l'exécution, et malgré l'abandon des études relatives à la correction et à la vie des figures, tandis que, vers le quin-

zième siècle, c'est-à-dire vers l'époque de la civilisation et de la renaissance des lettres en Italie, on aperçoit déjà dans l'art une marche indépendante des doctrines antiques, un certain goût, tantôt monastique, tantôt florentin, tantôt ultramontain, plus ou moins barbare, enfin un abandon du costume et du caractère antique, et un style dont l'époque aurait été mieux nommée peut-être la *naissance de la dégradation*, ainsi que le veut absolument M. de Montabert. Vinrent, en effet, dit ce judicieux critique, les *Guirlandaio*, les *Verocchio*, les *Perugino*, les *Bellini*, qui surpassèrent, il est vrai, leurs devanciers en exécution, en imitation et en combinaisons, mais qui faiblirent déjà sur le style, et qui, au lieu de ressaisir celui de la belle antiquité, mirent en vogue une certaine manière sauvage que le mérite de l'exécution ne fit qu'accréditer de plus en plus, et qui, passant ensuite par des mains ignorantes dans des pays du Nord, produisit plus tard le style qu'on a appelé *gothique*, bien qu'il n'eût aucun rapport avec les Goths, sur le compte desquels il ne convient point de reporter ce mauvais goût d'alors.



Architecture gothique.

Les monuments antiques qui, après avoir résisté à l'effort des siecles, sont restés debout au milieu de tant d'empires anéantis, brillent encore aujourd'hui d'un vif éclat; la sculpture et quelquefois même la peinture en font l'ornement. Dans l'Inde, dans l'Egypte, en Grèce, en Italie, en deçà des Alpes même, on trouve de magnifiques ruines dont la contemplation élève majestueusement les esprits. Les temples de l'Egypte sont encore tout émaillés des vives couleurs de la peinture; leurs sculptures, presque impérissables, offrent aujourd'hui la même richesse qu'aux temps si reculés où ces immenses édifices furent admirés pour la première fois. Dans l'Indostan, dans la Perse, des monuments imposants arrêtent le voyageur, le surprennent par leur conservation. Mais c'est sur le sol de l'antique Grèce que l'architecture et la sculpture étalent toute leur jeunesse et leur beauté. Aussi les moindres débris de l'art attique sont-ils recueillis comme de véritables trésors. — Mais que sont devenus les fameux ouvrages des Praxitèle, des Lysippe, des Phidias? Quels lieux recèlent les célèbres peintures des Apelle et des Euphranor? Ces statues fameuses restent-elles encore enfouies dans le sein de la terre, et doit-on espérer de jouir plus tard de quelques-unes de ces œuvres incomparables? — Nul ne saurait répondre à ces questions.

Des chefs-d'œuvre inimitables embellissaient la Grèce de toutes parts, quand la puissance romaine vint lui dicter des lois, l'asservir et la dépouiller sans pitié. Les merveilles de la peinture et de la sculpture devinrent des trophées dont Rome guerrière, mais barbare, voulut décorer ses triomphes. *Athènes, Corynthe, Sycione*, et toutes les autres villes fameuses par leurs tableaux et leurs statues, se virent enlever ces objets de leur affection, ces monuments de leur gloire. — Le luxe de Rome conquérante ne pouvait, il est vrai, épuiser tant de richesses; mais ce qui, après trois siècles d'enlèvement, put échapper à la cupidité des spoliateurs et au faste insatiable de cette nouvelle maîtresse du monde, périt à la fin par les guerres et par tous les désastres des cités. Cependant la terre recueillit plusieurs restes précieux, et quelques monuments restés debout firent admirer pendant longtemps l'art de la Grèce; mais les artistes s'exilèrent à la fin et portèrent à Rome des talents inutiles à leur patrie. — Rome devint donc une autre Athènes; c'était donc à Rome qu'il fallait aller pour étudier les Phidias et les Polyclète; c'était à Rome qu'Apelle



Architecture égyptienne.

et Zeuxis recevaient un nouvel encens; c'était dans cette ville enfin que le ciseau des statuaires et le pinceau des peintres trouvaient surtout à s'exercer. Les Grecs captifs, pour ainsi dire, à Rome, y fondèrent une école et y apportèrent leur philosophie, leur science profonde, leurs documents précieux; mais les artistes n'y recevaient plus ces couronnes immortelles d'Olympie; ce n'était plus l'air natal de l'Attique; ce n'était plus la gloire nationale qui inspirait leur génie. Ils y produisirent toutefois quelques nouveaux chefs-d'œuvre, et tous les ouvrages sortis de leurs mains ne furent jamais indignes de leur antique célébrité. Néanmoins, les Romains, qui goûtaient de plus en plus les doux fruits de tous les arts, ne surent jamais honorer les hommes habiles qui les exerçaient, et, si la religion n'eût pas opposé un frein au goût fastueux et nouveau des conquérants, si leurs idées de noblesse et de somptuosité ne les eussent pas ramenés, malgré eux, aux modèles simples et majestueux des Grecs, les arts, chez les Romains, fussent tombés dans une complète dégradation. Toutefois, malgré cette influence des modèles grecs, malgré les lumières empruntées à l'Attique, la peinture et la sculpture souffrirent dans ce sol étranger et trop grossièrement cultivé, et ces monuments innombrables prodigués dans tout l'empire romain par les Césars, qui rivalisèrent successivement de magnificence, tout en offrant de grandes beautés, firent toujours regretter, même sous les règnes de Trajan et d'Adrien, le siècle à jamais fameux de Périclès et d'Alexandre.

L'an 300 environ de l'ère chrétienne, les Romains virent leur empereur Constantin changer le siége de son empire, et le transporter à Bysance, ville à laquelle il donna son nom. Constantinopolis (Constantinople), séjour du prince et de la cour, devint une nouvelle Rome, décorée aux dépens de l'ancienne. Ces mêmes chefs-d'œuvre ravis jadis aux contrées d'outre-mer furent embarqués de nouveau, et non-seulement cette capitale causa la spoliation de Rome, mais ce qui avait échappé dans la Grèce à l'insatiable avidité de ses maîtres fut recherché avec plus d'ardeur encore, et enlevé pour embellir la nouvelle résidence de Constantin. On y admira donc les tableaux et les statues des grands artistes de la Grèce, en sorte que cette ville devint le dernier dépôt des beaux-arts, dont malheureusement elle devint aussi le tombeau.

Constantin et plusieurs de ses successeurs, loin de négliger les arts, surent au contraire les apprécier et les employer tous avec magnificence. Mais il semble que le Ciel ait voulu, dans sa colère, priver les générations futures de la vue de ces immortels chefs-d'œuvre. Un fléau destructeur, et commandé par ses ministres, porta, en différents temps, des coups terribles à toutes les productions de la sculpture et de la peinture.



Constantin.

Le zèle des premiers chrétiens proscrivait les idoles, et, comme ils ne savaient point concilier le respect dû aux beaux-arts avec l'aversion qu'ils ne devaient manifester que pour le paganisme, il arriva que la destruction des faux dieux et des idoles devint l'objet d'une sainte émulation. A différentes époques, des princes iconoclastes (ou briseurs d'images), en les prohibant, excitèrent partout ce mépris dévastateur qui nous a privés des plus précieux modèles. Enfin arriva la catastrophe finale qui devait anéantir toutes ces merveilles antiques encore en grand nombre : Mahomet s'empara de Constantinople, l'an 1453 de Jésus-Christ, et en un instant il ne resta aucun vestige de tant de belles choses. La destruction fut telle, qu'aujourd'hui même l'ancien sol de cette ville n'offre presque rien aux curieux avides de ces sortes de découvertes.

Ainsi périrent des milliers de statues toutes surprenantes par leur vie et leur beauté ; ainsi furent brisées ou devinrent la proie des flammes tant de peintures exquises et toutes divines! Plus de Vénus de la main de Praxitèle ; plus de Jupiter Olympien ; plus d'Hélène, plus de Vénus, animées par les immortels pinceaux d'Apelle et de Zeuxis ; plus de chefs-d'œuvre de Protogène et de Polyclète.

Cependant Rome conservait un nombre immense d'ouvrages du second ordre ; on n'en avait enlevé que les objets les plus précieux, et l'on ne pensa jamais à reporter à Constantinople tout ce qu'on avait retiré de la Grèce. Mais ces restes, encore si nombreux, d'ouvrages exécutés par les maîtres grecs ou romains qui se succédèrent pendant une si longue période de conquêtes et de prospérités, tous ces trésors essuyèrent eux-mêmes toutes espèces de ravages. D'abord les peintures et les sculptures éprouvèrent, comme dans l'Orient, la fureur des iconoclastes, fureur qui se renouvela fréquemment. Ensuite, Rome elle-même fut saccagée, brûlée, dévastée plusieurs fois aux époques où les barbares du Nord inondèrent l'Italie, ne laissant après eux que des ruines.

Cette même Rome, malgré la fureur des guerres, malgré les flammes dévorantes des incendies, malgré les ébranlements causés par les volcans, nous a conservé des restes pleins de grandeur et de charme. Rome est donc la terre classique qui produira longtemps le plus grand nombre de fragments antiques, et sera, pour cette raison, longtemps aussi le pèlerinage de bien des artistes.

ARCHITECTE. — Voulez-vous devenir architecte? Je vous préviens qu'il faut d'abord savoir lire et écrire. Pensez-vous que cette difficulté ne vous rebutera pas? Non. J'en augure bien ; car il n'y a que le premier pas qui coûte. Voyons cependant ceux qui vous restent à faire. — Pythius, ce fameux artiste de l'antiquité, qui s'illustra par la construction d'un temple de Minerve à Prienne, exigeait de l'architecte qu'il eût une connaissance plus profonde de chaque science en particulier qu'elle ne serait nécessaire à chacun de ceux qui en exerceraient une seule. Il est vrai que Vitruve, l'architecte d'Auguste, était plus accommodant. « Il n'est point absolument nécessaire, dit-il, qu'il soit aussi bon grammairien qu'*Aristarque*, aussi grand musicien qu'*Aristoxène*, aussi excellent peintre qu'*Apelle*, ni aussi bon sculpteur que *Myron* ou *Polyclète*, ni aussi grand médecin qu'*Hippocrate;* c'est assez qu'il ne soit pas ignorant de la grammaire, de la musique, de la sculpture, de la médecine ; qu'il soit instruit dans la géométrie ; qu'il ait la connaissance de l'optique ; qu'il ait appris l'arithmétique ; qu'il soit rempli de l'histoire ; qu'il ait bien étudié la philosophie ; qu'il sache la jurisprudence et les coutumes des lieux ; qu'il ait une teinture d'astronomie ; et qu'à ces talents généraux et particuliers il joigne un grand travail et un grand désintéressement. » — Vous allez m'objecter sans doute que vous ne vous souciez guère d'aller travailler avec Vitruve. Je conçois, jus-



Temple de Minerve.

qu'à un certain point, que vous n'ayez pas cette envie. Mais voyons aussi si le genre de la construction moderne exige beaucoup moins de science.—L'astronomie et la musique sont peut-être, il est vrai, moins nécessaires aujourd'hui qu'autrefois; mais, en revanche, les connaissances littéraires et celles de l'histoire sont bien plus indispensables; et l'on a bien plus besoin aussi des secours de la mécanique et de la géométrie. La géométrie n'est-elle pas en effet la première école des proportions? Qui facilite en outre les moyens de tracer et de mesurer toutes les figures et les corps solides, en enseignant les diverses propriétés des courbes que l'on peut employer dans les voûtes, dans les arcs de tout genre, dans la coupe des pierres, dans la structure même des divers instruments nécessaires à la pratique? n'est-ce pas la géométrie? Qui, si ce n'est encore la géométrie, met à portée de remédier à l'insuffisance des matériaux, et d'en tirer tous les résultats nécessaires aux combinaisons qu'exige la solidité? Et, pour ce qui est de la mécanique, pourrait-on, sans son secours, mettre en équilibre les forces qui agissent avec celles qui soutiennent? n'apprend-elle pas à proportionner l'épaisseur des murs à leur charge, à la poussée des voûtes, et à celle des terres qui tendent à renverser les terrasses par leur poids? ne fournit-elle pas le moyen d'employer des machines pour suppléer à la force des bras, bien plus nombreux qu'autrefois, sans doute, mais que l'on ne saurait pourtant employer en aussi grand nombre? — Et l'hydraulique, cet appendice de la mécanique, qui donne des lumières pour la conduite des eaux et pour la construction des ponts, des digues, des chaussées, des écluses, des aqueducs, des moulins; l'hydraulique, qui nous apprend à régler le cours des fleuves et des rivières, à les rendre navigables et à les faire passer où il est nécessaire; l'hydraulique, qui fournit des ressources nombreuses dans la décoration des jardins par l'ingénieux emploi des eaux et leurs effets variés; nous ne saurions non plus négliger l'étude de cette science.

Qu'en dites-vous? Tenez-vous toujours à devenir architecte? Oui? A l'œuvre donc, artiste courageux; bâtissez de somptueuses demeures pour les *prétendus heureux* de la terre; élevez des palais superbes pour y loger leur néant; construisez de merveilleux jardins pour leurs délices d'un jour; érigez des temples majestueux aux divinités, dont les pauvres sont les enfants de prédilection, et qui promettent des récompenses à la vertu militante; faites d'impénétrables ceintures de pierre à nos villes; jetez des chemins suspendus sur ces rivières; tracez des voûtes obscures sous ces fleuves; joignez les flots de ces deux mers; abaissez les monts, élevez les vallées; changez, bouleversez la création, rendez-la docile aux besoins des hommes : vos travaux délicieux ou gigantesques seront l'étonnement et l'admiration de l'univers; vos œuvres, plus durables que l'airain, braveront les rigueurs du temps et chanteront éternellement votre gloire.

ARCHITECTURE.— Considérons l'homme dans sa première origine, sans autre secours, sans autre guide que l'instinct naturel de ses besoins. Il lui faut un lieu de repos. Au bord d'un tranquille ruisseau, il aperçoit un gazon; la verdure naissante en plaît à ses yeux; son tendre duvet l'invite; il vient, et, mollement étendu sur ce tapis émaillé, il ne songe qu'à jouir en paix des dons de la nature; rien ne lui manque, il ne désire rien; mais bientôt l'ardeur du soleil qui le brûle l'oblige à chercher un abri; il aperçoit une forêt qui lui offre la fraîcheur de ses ombres; il court se cacher dans son épaisseur, et le voilà content. Cependant, mille vapeurs élevées au hasard se rencontrent et se rassemblent; d'épais nuages couvrent les airs, une pluie effroyable se précipite comme un torrent sur cette forêt délicieuse. L'homme, mal couvert à l'abri de ces feuilles, ne sait plus comment se défendre d'une humidité incommode qui le pénètre de toute part. Une caverne se présente, il s'y glisse; et, se trouvant à sec, il s'applaudit de sa découverte : mais de nouveaux désagréments le dégoûtent encore de ce séjour; il s'y voit dans les ténèbres, il y respire un air malsain, il en sort résolu de suppléer, par son industrie, aux inattentions et aux négligences de la nature. L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir. Quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes, qu'il élève perpendiculairement et qu'il dispose en carré. Au-dessus, il en met quatre autres en travers; et, sur celles-ci, il en élève qui s'inclinent et qui se réunissent en pointe des deux côtés. Cette espèce de toit est couverte de feuilles assez serrées, pour que ni le soleil ni la pluie ne puissent y pénétrer; et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et il se trouvera garanti.

Cette petite cabane, dit *Laugier*, qui nous fournit une partie de ce qui précède, cette petite cabane est le modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificences d'architecture. C'est en se rapprochant, dans l'exécution, de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables. Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes. Les pièces horizontales qui les surmontent nous ont donné l'idée des entablements. Enfin, les pièces inclinées qui forment le toit nous ont donné l'idée des frontons. Voilà tout ce que les maîtres de l'art ont reconnu.

L'architecture, qui a pour objet la composition et l'exécution tant des édifices publics que des édifices particuliers, se divisa, dans la suite, en trois grandes branches que l'on nomme *architecture* civile, *architecture* militaire et *architecture* navale. La première est l'art de construire les édifices propres aux usages de la vie, et ceux de magnificence, comme les maisons des particuliers, les hôtels, les palais, les châteaux et les maisons de plaisance, les églises, les chapelles, les ponts, les quais, les places publiques, les théâtres, les arcs de triomphe, les pompes, les aqueducs. Dans la seconde, on projette et l'on construit les différentes parties de l'enceinte d'une ville, de manière à la mettre à couvert des entreprises de l'ennemi et de l'effort des bombes et des boulets. Cette même branche renferme aussi l'art d'attaquer et de défendre les villes fortifiées, et de plus les parties de l'architecture hydraulique qui regardent la construction des forts, jetées, digues, écluses, et que pour cette raison l'on nomme communément *art des fortifications*.— *L'architecture navale* enfin nous enseigne à dessiner et à construire les bâtiments de mer, soit pour la guerre, soit pour le commerce, et comprend en outre, elle aussi, les parties de l'architecture hydraulique qui ont rapport à la construction des ports de mer, des fanaux, des môles, des formes, etc.

Vous dirai-je maintenant que depuis plus de trente siècles l'art architectural n'a cessé d'accomplir des prodiges, et que ses œuvres semblent être seules durables? Les débris de l'Orient, les pyramides d'Egypte, encore inébranlables sur leurs bases, les majestueuses ruines de la Grèce, les précieux monuments qui couvrent de toutes parts le sol de la vieille Italie, vous le diront mieux que moi. Thèbes, Ninive, l'antique Memphis, Sparte, Athenes, la grande Rome, qui gouvernait jadis l'univers, toutes ces fameuses capitales, autrefois si pleines de force et de majesté, ont vu tour à tour crouler leur formidable puissance sous le fléau des guerres, sous les révolutions des peuples, sous l'inexorable faux du temps qui détruit tout. Il ne reste déjà plus trace de ces glorieux empires : quelques siècles encore, et l'on doutera s'ils ont existé; vienne un de ces cataclysmes épouvantables qui rajeunissent le monde en le bouleversant de fond en comble, et l'on aura tout oublié de ces dominations, tout, jusqu'à leur souvenir. Certains travaux, au contraire, certains monuments, ouvrages de leurs mains, témoins silencieux de leur grandeur, de leur décadence et de leur néant, restés debout au milieu des solitudes, muets fantômes du passé, témoigneront des splendeurs de notre civilisation qui ne sera plus : seuls peut-être ils indiqueront aux races nouvelles que le monde est plus vieux qu'on ne pense, qu'il pourrait bien même être éternel, que, par delà le nouvel âge qu'ils lui donnent, des êtres d'une nature supérieure, des demi-dieux sans doute, habitaient la terre; et nos arrière-petits-neveux, séparés à jamais de notre temps par la nuit

d'un nouveau chaos, ne rendront un certain hommage aux grandeurs évanouies qu'en allant invoquer le sombre génie des ruines.

ATTRAPER. — M. de Montabert veut qu'on délaisse cette expression *comique*, dit-il, en ce sens que très-souvent les mauvais peintres de portraits, qui ne savent pas *attraper* la ressemblance de leur modèle, savent très-bien *attraper* son argent.



BALLET. — Ce mot vient du vieux français, *baller*, danser, chanter, se réjouir, le terme *baller*, dérivé lui-même du grec βαλλω, qui signifie *je danse*.

Le *ballet* est une action théâtrale qui se représente au moyen de la danse guidée par la musique. La musique qui l'accompagne doit avoir encore plus de cadence et d'action que la musique vocale, parce qu'elle est chargée de signifier plus de choses; que c'est à elle seule d'inspirer au danseur la chaleur et l'expression que le chanteur peut tirer des paroles, et qu'il faut, de plus, qu'elle supplée, dans le langage de l'âme et des passions, tout ce que la danse ne peut dire aux yeux des spectateurs.

Ces *ballets* contiennent le plus souvent d'autres ballets qu'on appelle *divertissements*, pour les distinguer des premiers, et que l'on introduit assez fréquemment dans les opéras français et dans les drames à grand spectacle. Ce sont des suites de danses qui se succèdent sans sujets ni liaisons entre elles, ni avec l'action principale, dans lesquelles les meilleurs danseurs font des *pirouettes effroyables*, et où les danseuses les plus habiles viennent vous débiter un petit discours avec leurs jambes, ce qui ne laisse pas d'être charmant quand les mouvements oratoires ne sont pas trop échevelés, et que les jambes sont assez jolies.

Les *ballets* qui, de notre temps, ont eu le plus de vogue, sont la *Sylphide*, dans lequel mademoiselle Taglioni a déployé tant de grâces et tant de distinction; *Giselle ou les Willis*, remarquable par sa musique d'*Adam*, et dont l'action mimique est si bien rendue par madame *Carlotta Grisi;* la *Vivandière*, dansée d'une façon si spirituelle par madame *Cerrito* et par M. Saint-Léon, son mari, qui brille dans ce ballet par son double talent d'excellent mime et de violoniste distingué.

BAMBOCHADES. — Si vous voulez bien prendre la peine d'écouter la petite histoire que je vais vous conter, vous allez savoir d'où nous vient ce terme *bambochades* que nos artistes puristes répugnent encore à franciser, ce dont je m'étonne fort, tout ce qui renferme une parcelle d'esprit étant français de droit. Je commence :

Vers le milieu du dix-septième siècle, vivait un peintre hollandais, nommé *Van Laer*. Il s'en fallait de tout qu'il fût beau le peintre dont je vous parle. La nature l'avait même si mal charpenté, que je ne sais trop par quel bout je dois vous offrir son portrait. Heureusement madame de Sévigné vient me tirer d'embarras : « Il est permis à l'homme d'être laid, dit cette femme aimable; mais il ne faut pas qu'il abuse de la permission. » Eh bien! cher lecteur, celui que je vais vous montrer en abusait. Il avait les jambes hautes comme les pattes de devant d'une girafe, le buste de la longueur de deux fois votre main, une tête énorme et enfoncée jusqu'au milieu des épaules, des yeux de bœuf capables d'effrayer les petits enfants au retour de l'école, une bouche qui eût fait deux ou trois fois le tour de sa tête si elle n'eût été arrêtée par ses oreilles, et un nez... (parlez-moi de ce nez!) vous ne supposerez jamais un nez semblable, je vous assure, quand bien même il vous serait donné de voir celui de cet ancien ministre qui, dit-on, s'en servait, à son bon plaisir, pour faire des éclipses de soleil et de lune, si bien que, s'étant jeté lui-même dans l'obscurité la plus complète, il a fini par casser en plusieurs endroits ce prodigieux instrument de sa physionomie. On n'avait point encore eu, que je sache, l'idée de pareil *animal à deux pattes et sans plumes*. Ce pauvre diable enfin était si baroque en toute sa personne, que, mis en présence du *Quasimodo* de M. Victor Hugo, l'affreux enfant de notre poëte eût bien certainement, près de lui, passé pour un *Adonis*. Bref, il ne pouvait lui-même se regarder sans rire.

Quoique cela, notre homme (permettez-moi de lui donner ce nom à cause de sa bonne humeur qui racheta bien de ses difformités), quoique cela, notre homme avait de l'esprit comme un démon, un esprit vif, petillant de saillies, capable de faire oublier sa laideur, dont il savait tirer un merveilleux parti pour divertir ses compagnons. — Fort jeune encore il partit pour la France, afin d'y étudier, plus largement qu'en Hollande, les principes de son art, pour lequel il montrait déjà de surprenantes dispositions, d'où l'on augurait que le monstre pourrait bien devenir un jour un artiste de distinction. Mais, soit qu'il ne trouvât pas à Paris des peintres émérites, que sans doute il y venait chercher, soit pour toute autre raison qu'il nous importe peu de connaître, il y fit un séjour de courte durée, et prit au plus vite la route de l'Italie, qui brillait alors de tout l'éclat des arts, fréquentée qu'elle était par les hommes de talent de toute la terre. — C'étaient de joyeux compères que ces messieurs peintres, sculpteurs et architectes des quatre parties du monde, qui se donnaient rendez-vous à Rome, pour y faire assaut d'esprit et de génie; et s'ils étaient ardents pour la gloire, ils ne l'étaient pas moins pour le plaisir : tous menaient laborieuse et joyeuse vie; nul ne s'échauffait la bile à se plaindre des rigueurs du sort : on riait en commun de tout ce qui pouvait tomber à portée d'un quolibet; on riait de soi-même, quand il ne se présentait personne. — Ils n'eurent donc pas plutôt aperçu notre *Van Laer* avec ses jambes, sa bouche et son nez, qu'un rire étourdissant, désopillant, général, retentit d'une frontière à l'autre de l'ex-empire romain. Je dis *général*, parce que tout le monde riait à se briser les poumons, et que Van Laer lui-même, avec sa grande bouche, riait à lui tout seul plus fort que tout le monde. Dans la suite il ne fut même pas de farces qu'il n'inventât pour entretenir chez ses nouveaux amis cette vive hilarité dont il raffolait. Tantôt il se déguisait en singe, afin d'essayer (chose impossible) de se rendre encore plus laid; tantôt il s'affublait de la peau de quelque animal; c'était, en un mot, un vrai baladin qui, chaque jour, inventait de nouvelles jongleries. Enfin, il se moqua si bien de sa propre personne, que son caractère enjoué et son humeur toujours charmante lui valurent bientôt toutes les sympathies de ses camarades.

Cependant on ne jugeait pas décent de conserver un nom d'homme à la caricature hollandaise; et la gent artistique s'assembla pour la baptiser convenablement. *Van Laer* voulut en être; il présida gravement l'assemblée, et, à l'unanimité, — car lui-même donna sa voix, — il fut baptisé *Bamboche*.

Bamboche (puisque Bamboche il y a) n'en continua pas

moins de rire comme de coutume; et il avait atteint sa soixantième année, sans avoir connu le souci autrement que de nom, lorsque tout à coup sa gaieté disparut, sa santé s'altéra, et une sombre mélancolie s'empara de son âme. — Ah! nous n'aurons plus affaire à notre héros de tout à l'heure; et c'est une tragique aventure, je vous assure, que celle qui métamorphosa subitement le joyeux *Bamboche* en un *Bamboche* à mine d'ermite. — Un jour (c'était en carême), un jour qu'il mangeait de la viande avec quatre peintres de ses amis, survint un ecclésiastique. Or, ce prêtre était malheureusement un fanatique. Non content de leur avoir fait, une première fois, de vifs reproches sur leur peu de respect pour les commandements de l'Eglise, il retourna le lendemain leur en faire de nouveaux, et menaça de plus les pauvres pécheurs des chevalets de l'inquisition. Le surlendemain, et les jours suivants, il revint encore à la charge, et continua de proférer de si terribles menaces, que les cinq amis résolurent de tout tenter pour échapper à son inexorable colère. —



Bamboche.

Une nuit donc, que l'image terrifiante de cet infâme tribunal, nommé sans doute par ironie *la sainte inquisition*, une nuit que cette image leur apparut plus menaçante que jamais, leur esprit se troubla : ils coururent arracher le prêtre de son lit, et ils le noyèrent.

Ils avaient compté sans le remords, les malheureux! Le pauvre *Van Laer* surtout en fut agité d'une façon terrible. Il cherchait en vain à oublier son crime dans les plaisirs; il appelait la joie, si docile autrefois à son appel : la joie ne venait plus; le spectre seul du ministre de la religion qu'il avait assassiné lui apparaissait pâle et livide. — Le désespoir lui rongeait les entrailles. Une idée subite lui vint : « S'il retournait en sa patrie dont il se souvient peut-être, hélas! pour la première fois depuis qu'il l'a quittée... S'il allait demander au toit paternel, au foyer même qui l'a vu naître, cette tranquillité de l'âme dont il est abandonné, et sans laquelle il n'est point un homme heureux! » Il s'enfuit en toute hâte, sans même prévenir personne de son départ. Il arrive en Hollande. — Déjà son cœur bat plus à l'aise sous le ciel de la patrie : « Que sera-ce donc quand il entrera dans le village où il est né, où son enfance s'est écoulée si douce et si tranquille, entourée des soins inappréciables de sa tendre mère! Oh! alors, il aura tout oublié, se dit-il, et, protégé par les souvenirs si chers de son jeune âge, il renaîtra sans doute à une nouvelle existence, exempte de fiel et d'amertume. » — L'y voilà de retour. Il court, il vole à la maison de son père. — Dieu! le spectre l'y attendait! — Sa tête s'égare : il veut en finir avec cette horrible vision qui jure d'empoisonner toutes les heures de sa vie : il a résolu de se donner la mort, et se précipite dans un puits. — Pauvre Bamboche!

Malgré ses comiques aventures, malgré la terrible catastrophe qui le fit se suicider, *Bamboche*, dont les œuvres grotesques ont si peu de prix aux yeux des connaisseurs, n'en fut pas moins un peintre habile, et n'en créa pas moins un nouveau genre de peinture. Il était en outre un personnage extraordinaire, ainsi que vous l'avez dû voir; et comme les artistes italiens trouvèrent sans doute qu'il serait assez plaisant de perpétuer le nom de leur singulier camarade, on appela, d'un commun accord, du nom de *Bambocciate* toutes les productions qui se rapprochaient de cette bizarre manière de peindre. Cette appellation s'est continuée depuis lors; et de l'italien *Bambocciate* nous avons fait *Bambochades*.

Voilà comment nous nous trouvons en possession de ce terme.

BARCAROLLE. — O Venise! autrefois, quand le soleil dissipait dans les airs les vapeurs du matin, tu nous apparaissais ruisselante de marbre, d'or et de diamants : on te comparait aux Naïades antiques, et l'on t'appelait *la belle*. O Venise! autrefois, tu commandais en souveraine sur les mers; tu faisais gémir l'Adriatique sous le nombre de tes vaisseaux accourus, sur un signe, des plus lointaines parties de l'univers : et l'on t'appelait *la puissante*. — Ta beauté s'est fanée; ta puissance s'est évanouie; mais il te reste, ô Venise, ton ciel d'azur, tes barcarolles et tes gondoliers. Chaque nuit, n'est-ce pas, les étoiles scintillent encore comme des milliers de perles attachées à la voûte de ton firmament; et la lune au disque argenté vient se mirer dans les flots qui clapotent autour de tes palais? Chaque nuit, dis-le-moi, la sentimentale *barcarolle* berce ton sommeil ou t'invite à l'amour : elle court en notes rêveuses de l'une à l'autre de tes lagunes, et s'évanouit en sons mélodieux dans leurs échos? Chaque nuit, tes gondoliers, nonchalamment étendus sur leurs barques, se renvoient en trilles enivrantes les doux chants de *la Jérusalem délivrée?* — O Venise, ta part est encore belle, car tu n'as cessé de réchauffer dans ton sein le feu sacré des mélodies : garde, garde toujours, pour les joies du monde, ton ciel bleu, tes gondoliers et tes *barcarolles*.

BAS-RELIEF. — Ce terme, qui nous vient de l'italien *Basso rilievo*, signifie une sculpture relevée en demi-bosse, et qui est attachée à un fond d'où elle ne sort qu'en partie. — L'expression *Bosse* n'est pas heureuse, dit M. de Montabert.

Les *bas-reliefs* ont été très-multipliés chez tous les peuples de l'antiquité qui ont cultivé l'art de la sculpture. Les Egyptiens surtout en surchargèrent leurs monuments, parce qu'ils les employaient comme un langage propre à éterniser de grands faits historiques, des maximes religieuses et politiques, et même certains axiomes physiques et astronomiques : aussi, leur prévoyance pour la conservation de ces signes était-elle fort remarquable; car, lors même qu'ils faisaient servir à leurs *bas-reliefs* les matières les plus dures, telles que le granit et le basalte, ils ne formaient le relief que dans des incrustations, en sorte qu'aucune partie de la sculpture n'était réellement saillante en dehors, mais saillante seulement dans la profondeur de cette incrustation. — Les Indiens, les Persans, les Etrusques et beaucoup d'autres peuples employèrent aussi les signes en *demi-bosse* comme des signes sacrés et comme un langage mystérieux; et leurs temples se trouvaient décorés de toutes sortes de symboles exprimés par des sculptures de toute espèce. — Quant aux Grecs, il paraît qu'ils en firent un usage plus particulier pour les faits mythologiques et héroïques; car le plus grand nombre de leurs figures en *bas-relief* offrent, ainsi que leurs peintures sur vases, des personnages de leur histoire ou de leur religion. Les Romains, qui prirent toutes les richesses de cette brillante nation, jusqu'à son goût dans les arts, représentèrent de même, à son exemple, des faits mythologiques, héroïques et historiques; et comme l'orgueil les faisait, en outre, ajouter volontiers leur propre histoire à celle de l'antiquité, ils multiplièrent ce genre à l'infini. Mais la principale

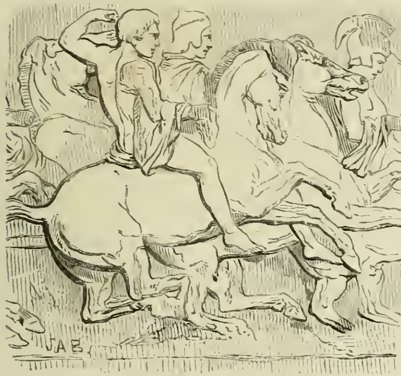
cause du nombre presque incroyable des *bas-reliefs* dont ils avaient décoré, pour ainsi dire, tous les lieux de leur vaste empire, c'est l'usage des tombeaux. Aussi, rien n'est plus commun à Rome que les sarcophages ornés de sculptures en relief.

Et si maintenant l'on veut établir une comparaison entre le mérite attique et celui des Romains et des autres peuples, de combien les Grecs ne sont-ils pas supérieurs! De combien ne l'emportent-ils pas en cette partie, comme dans toutes celles, au reste, qui constituent les beaux-arts! Quelle beauté, quelle simplicité de style! Quelle vie dans ces dessins! Quelle science, quelle énergique naïveté dans les plans et dans les mouvements! Quel ensemble parfait! — Disons cependant que certaines œuvres de Rome n'en sont pas moins frappées au coin du génie, et que l'on rencontre tous les jours des *bas-reliefs* romains dans lesquels l'art est merveilleux.

BASSE (terme de musique). Voyez voix humaine.

BOUTADE. — Nos pères appelaient ainsi certain petit ballet qu'on exécutait ou paraissait exécuter impromptu. — Dieu soit loué! ce n'est pas nous qui avons inventé ce tour de force artistique.

Les musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux pièces ou idées qu'ils exécutaient de même sur leurs instruments, et qu'ils appellent plus communément aujourd'hui *caprice*, *fantaisie*. — Heureux ceux qui les ont assez longuement apprises, ces *boutades* ou *fantaisies*,



Bas-relief.

pour les *improviser de mémoire, et sans le secours de leurs cahiers!*

BRAILLER. — On *braille* à l'Opéra; on *braille* au lutrin; on *braille malheureusement aussi dans les rues;* on *braille* partout où l'on croit que *bien chanter* c'est excéder le volume de sa voix; et, — chose déplorable! — on a la fureur de se briser les poumons presque partout.

O marguilliers de village, on vous a volé votre antique et si juste renommée!

BRANLE. — Nous venons de chanter. Si nous *dansions* un peu *maintenant?*

La boulangère a des écus
Qui ne lui coûtent guère.
J'en suis bien sûr : *je les ai vus*...
— *J'ai vu*, la boulangère,
J'ai vu!...
J'ai vu, la boulangère!...

Voilà ce qu'on appelle un *branle*, le *branle* des *branles*, celui où tout le monde, se tenant par les mains, danse, en formant un grand rond, sur l'air court et en rondeau



Le brailleur.

que vous connaissez. — Les paroles sont de nos grands pères, qui, dit-on, y entendaient malice.

Voulez-vous un échantillon d'une autre espèce, un branle à deux, plus gai, plus sautillant que le premier, et que les belles filles de Marennes savent si bien chanter et danser?

A la pêche des moules,
Non, je n'irai plus,
Maman;
A la pêche des moules,
Non, je n'irai plus:
Les garçons de Marennes
M'ont pris mon panier,
Maman;
Les garçons de Marennes
M'ont pris mon panier!

Quelle richesse de rimes! — Désirez-vous que je vous enchante (pardon! à part que je ne sais pas chanter, il y a là un fort mauvais quiproquo). Désirez-vous en connaître un dernier qui fait encore les délices des bons paysans de la vieille Saintonge, et que l'on danse ordinairement avec une vieille femme, en sautant autour d'elle avec un grand démanchement de hanches, comme le pourrait faire un homme boiteux des deux jambes? — Vous remarquerez, je vous prie, que, le plus souvent, on chante ce *branle* pour *festoyer* ses invités. Ecoutez bien :

Coumme a saute la veille;
Coumme a traine son bot!
Le lourdeau qui la mène
Est *ben* encor *pus* sot.

Je vous demande grâce pour la rime... et pour la raison.

BRONZE. — On donne ce nom généralement à toutes les figures jetées en un mélange de métaux où le cuivre domine absolument. On dit aussi des *bronzes antiques* dans le même sens, quand il s'agit des monuments, des

figures antiques qui sont parvenues jusqu'à nous. Cependant, il ne nous reste guère que des bustes et de petits ouvrages dans ce genre, d'où l'on a conclu, avec raison peut-être, que les anciens artistes ignoraient l'art de jeter les grands morceaux, au moins d'un seul jet. La statue équestre de Henri IV, l'une des plus anciennes de l'Europe, qui, elle-même, fut fondue à plusieurs reprises, nous en parait une preuve assez convaincante. C'est donc depuis deux siècles au plus que l'on a fait des essais dans ce genre, et qu'on y a réussi, puisque la statue de Louis XIV, ce chef-d'œuvre de la fonderie, qu'on voyait autrefois sur la place Vendôme, à Paris, est, encore de nos jours, regardée comme l'une des premières qui aient été jetées d'un seul jet. — Ce groupe colossal pesait plus de soixante mille livres de bronze. (Voyez le mot EQUESTRE pour la statue de Henri IV.)

BUSTE. — Ce terme ne regarde point la peinture : il est exclusivement réservé à sa sœur, la sculpture. C'est le demi-corps d'une figure en marbre ou autre matière, c'est-à-dire la tête, les épaules, et la poitrine, où même il n'y a pas de bras. — A ce propos, rappelons-nous une singularité qu'on n'a point encore expliquée. L'on voyait à Londres, et l'on y voit peut-être encore parmi les statues des grands hommes, le buste du pape Clément XIV, qu'on y avait même placé de son vivant. Lorsque le Saint-Père apprit la distinction incroyable que lui accordait une ville protestante, il s'écria : *Utinam quod faciunt pro personna, facerent in favorem religionis!* (Plût à Dieu qu'ils fassent pour la religion ce qu'ils font pour moi!)



CACOPHONIE. — Κακος (mauvais) et φωνή (son) engendrèrent autrefois *cacophonie*. Il est donc bien ridicule que certains artistes s'obstinent à dire *caca*phonie.

CAMÉES. — Qui ne connaît, qui n'a point connu ces délicieux bas-reliefs, d'une si petite dimension qu'ils sont exécutés sur les sardonix, les agates, les onix, et sur toutes les pierres fines de différentes couches colorées? Les femmes grecques faisaient leurs délices de ces bijoux. Les empereurs romains en ornaient jusqu'à leurs chaussures. Nos dames françaises les portent sur leur poitrine, et avec tant de grâce vraiment, que l'artiste le plus amateur ne sait fort souvent lequel il doit admirer le plus, ou le bijou qui pare la femme, ou la femme qui pare le bijou.

CANTATE. — Cette sorte de petit poëme lyrique, ordinairement composé de trois récitatifs et d'autant d'airs, se chantait avec des accompagnements, et, bien que fait pour le salon, recevait cependant du musicien la chaleur et les grâces de la musique imitative. — Les meilleurs étaient ceux où, dans une situation vive et touchante, le principal personnage parlait lui-même; car nos cantates étaient communément à voix seule. Il y en avait pourtant quelques-unes à deux voix en forme de dialogue, et celles-là étaient encore agréables, quand on y savait introduire de l'intérêt.

Ce genre est aujourd'hui passé de mode en France, — c'est-à-dire à Paris, — car la province, qui suit toujours la capitale à cent années de distance, savoure encore, à l'heure qu'il est, *toute la nouveauté de la cantate.* — Il y a si loin, fort souvent, de la tête à la queue.

CARICATURE. — C'est le portrait ressemblant de bien des gens.

CARNATION. — Ce terme signifie, en général, *tout le nu* des figures, et non, — remarquez-le bien, — chaque partie considérée en particulier. — Dans ce dernier cas, l'usage est de dire : « *Ce bras est d'une belle chair* ou *de belle chair.* » Ainsi, quand il s'agit de toutes les parties prises ensemble, on doit s'exprimer ainsi : « *Cette figure est d'une belle carnation, les carnations de ce peintre sont admirables,* » pour signifier que l'artiste a parfaitement imité la couleur naturelle de la chair.

Le Titien, Rubens, Van Dick, et assez généralement tous les peintres de l'école vénitienne, étaient d'excellents coloristes pour les *carnations.*

CARIATIDES. — Les habitants de la Carie s'étant ligués avec les Perses contre les autres Grecs, ceux-ci subjuguèrent la Carie, passèrent tous les hommes au fil de l'épée, et ayant emmené les femmes en esclavage, on contraignit les malheureuses de garder, en expiation de ce crime, leurs longues robes et leurs ornements. Dans la suite, quelques architectes, dans leur indignation contre les traîtres, substituèrent, aux colonnes ou pilastres, des statues de femmes habillées comme les *Cariates*, afin de conserver à la postérité la mémoire de leur captivité et de l'infâme trahison qui l'avait occasionnée. — Honneur aux arts! Jamais punition plus sévère ne vint donner au monde plus terrible leçon de patriotisme!

Telle est l'origine du terme *Cariatides* que l'on applique, depuis lors, en sculpture comme en architecture, à toutes les statues de femme, vêtues en tout ou en partie, que l'on place, au lieu de colonnes, pour soutenir un entablement.

CHANSON. — Enlever aux pauvres leur nécessaire, est le plus lâche des crimes. Enlever au riche son superflu, ce n'est, à bien prendre, que lui faire un emprunt forcé, — *prétendent les voleurs.* — Je vais donc emprunter *un peu de cette façon,* — car il est probable que je ne serai jamais en état de restituer, — je vais donc emprunter à l'*illustre citoyen de Genève* les trois quarts, et une grande partie de l'autre quart en sus, du petit article qui va suivre. On y gagnera trop pour me garder rancune.

« La chanson est une espèce de petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, et même seul, pour éloigner, quelques instants, l'ennui si on est riche; et pour supporter plus doucement la misère et le travail si l'on est pauvre.

« Partout où l'on parle, on chante. L'usage des chansons semble être une suite naturelle de la parole. Aussi les anciens n'avaient-ils point encore l'art d'écrire qu'ils avaient des chansons. Leurs lois et leurs histoires, les louanges des dieux et des héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de là vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux lois et aux chansons.

« Dans les premiers temps, disent les écrivains, tous les convives chantaient ensemble et d'une seule voix les louanges de la Divinité. Ainsi ces chansons étaient de véritables péans ou cantiques sacrés. Les dieux, ajoute le malin Rousseau, n'étaient point pour eux des trouble-fêtes; et ils ne dédaignaient pas de les admettre dans leurs plaisirs. — Dans la suite, les convives chantaient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrthe, qui passait de la main de celui qui venait de chanter à celui qui venait après lui. Enfin, quand la musique se per-

fectionna dans la Grèce et qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrthe, donnèrent lieu à un proverbe grec, par lequel on disait qu'un homme *chantait au myrthe*, quand on voulait le taxer d'ignorance.

« Ces chansons, accompagnées de la lyre, et dont *Terpandre* fut l'inventeur, s'appellent *scolies*, mot qui signifie oblique ou tortueux, pour marquer, soit la difficulté de la chanson, soit la situation irrégulière de ceux qui chantaient, car, comme il fallait être habile chanteur pour chanter ainsi, chacun ne chantait pas à son tour, et la lyre, faisant le tour de la table, ne s'arrêtait qu'aux mains de ceux qui savaient la musique.

« Les sujets des *scolies* se tiraient non-seulement de l'amour et du vin, ou des plaisirs en général, mais encore de l'histoire, de la guerre, et même de la morale.

« Les Grecs avaient aussi des chansons pour les diverses professions : la chanson des bergers, appelée *Bucoliasme*, dont la pastorale était l'agréable imitation ; la chanson des moissonneurs, appelée le *Lytierse*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupait, par goût, à faire la moisson ; la chanson des meuniers, appelée *Hymée;* la chanson des tisserands, qui s'appelait *Éline;* la chanson *Yule* des ouvriers en laine ; celle des nourrices, qui s'appelait *Catabaucalèse* ou *Nunnie;* la chanson des amants, appelée *Nomion;* celle des femmes, appelée *Calyce;* celle des filles, *Harpalyce*. Ces deux dernières, attendu le sexe, étaient aussi des chansons d'amour.

« Pour les occasions particulières, ils avaient la chanson des noces, qui s'appelait *Hyménée, Epithalame;* la chanson de *Datis*, pour les occasions joyeuses ; les lamentations, l'*Ialème*, et le *Linos* pour des occasions funèbres et tristes. Ce *Linos* se chantait aussi chez les Egyptiens, et s'appelait par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs princes, au deuil duquel il avait été chanté.

« Enfin, il y avait encore des hymnes ou *chansons* en l'honneur des dieux et des héros. Telles étaient les *Iules* de Cérès et de Proserpine, la *Philélie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, etc.

« Ce genre passa des Grecs aux Latins, et plusieurs odes d'Horace sont des *chansons* galantes ou bachiques. Mais cette nation, plus guerrière que sensuelle, fit durant longtemps un médiocre usage de la musique et des chansons, et n'a jamais approché, sur ce point, des grâces de la volupté grecque. Il paraît que le chant resta toujours rude et grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantaient aux noces étaient plutôt des clameurs que des *chansons*, et il n'est guère à présumer que les chansons satiriques des soldats, aux triomphes de leurs généraux, eussent une mélodie fort agréable.

« Les modernes ont aussi leurs *chansons* de différentes espèces, selon le génie et le goût de chaque nation. Mais les Français l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour et la mélodie des airs, au moins pour le sel, la grâce et la finesse des paroles ; quoique, pour l'ordinaire, l'esprit et la satire s'y montrent bien mieux encore que le sentiment et la volupté. Ils se sont plu à cet amusement et y ont excellé dans tous les temps, témoin les anciens troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés ; le moyen de n'y pas chanter sans cesse ? — Nous avons encore d'anciennes *chansons* de Thibault, comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siècle. Marot en fit beaucoup qui nous restent. Nous en avons aussi plusieurs de la *Pleyade* de Charles IX. Dans tous les siècles, il y a eu une foule de poëtes chansonniers. La Provence et le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces anciennes provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitants au chant et à la danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une chanson, comme un Italien menacerait le sien d'un coup de stylet ; chacun a ses armes. »

Que dire après ce résumé, digne en tout point de son immortel auteur, si ce n'est que soixante-dix années se sont écoulées depuis la première impression de ces pages, que, dans cet intervalle, nous avons eu les *chansons* du célèbre Désaugiers et du *Caveau*, et que la France jouit encore du bonheur de posséder M. Béranger, l'un des plus grands chansonniers, que dis-je, l'un des plus grands poëtes lyriques dont une nation ait jamais, à plus juste titre, tiré vanité.

CLAIR-OBSCUR. – Le *clair-obscur* est, suivant de Piles, la science de placer les jours et les ombres ; ce sont deux mots que l'on prononce comme un seul, et au lieu de dire : le *clair* et l'*obscur*, on dit : le *clair-obscur*, à l'imitation des Italiens qui disent *chiaro-scuro*.

Pour exprimer qu'un peintre donne à ses figures un grand relief, et une grande force ; qu'il débrouille et qu'il fait connaître distinctement tous les objets de son tableau, pour avoir fait choix de la lumière la plus avantageuse, et pour avoir su disposer les corps de telle sorte que, recevant de grandes lumières, ils soient accompagnés de grandes ombres, on dit : *Ce peintre entend fort bien le clair-obscur*. Le *clair-obscur* est donc l'art de distribuer les lumières et les ombres, non-seulement sur les objets particuliers, mais encore sur le total du tableau.

Cet artifice, qui n'a été connu que d'un petit nombre de peintres, est le plus puissant moyen de faire valoir les couleurs locales et toute la composition du tableau ; et l'on peut dire, avec vérité, qu'il est la base du coloris. Il faut toutefois se garder de confondre ces deux termes, qui sont essentiellement distincts l'un de l'autre. « La teinte colorée, dit le judicieux M. de Montabert, doit souvent être, à la vérité, en rapport avec le ton et avec l'intensité du ton donné par le *clair-obscur*, mais la justesse de la teinte comme couleur, c'est-à-dire comme énergie colorifique, est indépendante du clair-obscur, en sorte qu'une excellente estampe peut être très-mal enluminée, sans que l'effet du clair-obscur soit réellement dérangé : les chairs peuvent être trop jaunes, trop roses, trop vertes ; les terrains, les ciels, les arbres, faux de teintes, et cependant à peu près justes de clair-obscur ou de ton. En un mot, un peintre peut, comme Vanderwerf, avoir un clair-obscur assez ingénieux, assez juste, et un coloris très-faux et très-vicieux, c'est pour cela qu'on a dit que Tiziano entendait mieux les teintes que Corregio, et que Corregio entendait mieux certaines parties du clair-obscur que Tiziano, c'est-à-dire la rondeur des corps pris individuellement, ainsi que la suavité du clair-obscur par rapport au relief. Il y a donc la *teinte* qui, en théorie, est de l'essence du coloris, puis le *ton* qui est de l'essence du clair-obscur. C'est ce qui a fait dire à quelques observateurs que Tiziano était coloriste, et que Rubens était peintre d'effet, ce qui voulait dire plus vrai, plus remarquable par les tons que par les teintes. »

La presque totalité de l'illusion produite par la peinture réside dans le clair-obscur. En effet, un peintre, ayant à travailler sur une superficie plate, ne saurait faire paraître la rondeur et le relief, et presque le mouvement des objets naturels que par une dégradation ménagée des teintes, et par l'opposition des *clairs* et des *bruns* répandus artistement sur cette superficie plate du subjectile.

Certains artistes accordent aux anciens la connaissance du clair-obscur qui arrondit et fait fuir les objets, mais ils leur refusent le *clair-obscur* beau de combinaisons, et qui est propre aux effets agréables à la vue et convenables au sujet. C'est une grossière erreur. Pline, en parlant du peintre Euphranor, ne dit-il pas : « Et il apporta tous ses soins à ce que ses peintures fussent saillantes et proéminantes sur le tableau ! » Philostrate s'explique aussi très-clairement sur la dégradation des tons dans l'imitation des objets vus à travers l'eau. Pétrone, discourant sur les tableaux d'Apelle, ne manque pas de remarquer que la manière délicate dont étaient traités les contours, donnait aux figures un air de vérité tel, qu'on croyait voir aussi leurs âmes respirer sur la toile. Menghs accorde aux peintures d'Herculanum la qualité du *clair-obscur* relatif à la perspective aérienne : « Cette peinture, dit-il, fut parfaitement entendue par les anciens, comme on peut l'observer dans les peintures d'Herculanum, même les plus

communes : ce qui nous fait assez connaître que cette qualité était démontrée dans les écoles. »

Il semble aussi que la pratique de la plastique, si usitée parmi les peintres anciens, dit encore M. de Montabert, devait les rendre au moins aussi habiles que les nôtres en fait de clair-obscur; et, comme presque tous étaient sculpteurs ou plasticiens, ils en retiraient deux avantages : le premier était l'habitude de rendre sensibles les formes, de les caractériser sans équivoque, enfin de les rendre presque palpables ; le second était d'obtenir de petits modèles ou figurines de terre ou de cire, servant à répéter facilement l'effet général du *clair-obscur*, produit par les objets réunis dans toute la composition de leurs tableaux. Nous savons que Zeuxis faisait des modèles en argile, on transporta à Rome ceux qui représentaient les Muses. De même, Corregio, qui est cité comme le premier



Corregio.

dans l'art du clair-obscur, ne manquait pas de modeler de petites figures préparatoires. On conserve à Parme les marquettes qu'il fit pour sa fameuse peinture de la coupole de la cathédrale de cette ville.

Peut-on, du reste, se faire une idée des figures admirables que concevaient, dans le même esprit que Phidias et Praxitèle, les peintres contemporains de ces grands statuaires, sans se représenter l'art étonnant avec lequel leur pinceau faisait naître le relief, et rendait en cela la peinture semblable à la réalité? Ce n'étaient donc pas seulement des masses principales bien disposées, des caractères, des expressions indiquées avec sentiment; c'étaient les beautés d'une figure dans tous ses détails, exprimées par le *clair-obscur* avec la même délicatesse et le même rendu que leur donnait le ciseau du sculpteur; c'étaient toutes les finesses des passions de l'âme manifestées par les travaux les plus ingénieux du pinceau, comme sur le marbre le plus fini.

COLORIS. — Le coloris est l'art d'associer à l'imitation du relief l'imitation des teintes des objets naturels, telles qu'elles paraissent selon les distances, les situations et positions, sous tel ou tel luminaire, et dans quelque espèce d'air que ce soit; c'est aussi l'art de ne choisir dans la nature que des couleurs susceptibles de plaire au sens de la vue par la beauté de leur caractère et de leurs combinaisons sur le tableau, et à l'esprit par leur beauté intellectuelle ou leur convenance avec le sujet adopté.

Le beau *coloris* n'est pas toujours celui qui, par de brillantes couleurs et d'heureuses associations de teintes, charme les yeux, surprend et attire la vue. Il est souvent, au contraire, celui qui, en s'adressant à l'esprit, ne lui présente que des teintes tranquilles et compose une harmonie triste, sombre, pathétique, et par cela même conforme au sujet. — Le beau *coloris* est un *coloris* beau pour l'esprit, pour l'intelligence, pour le cœur. Le beau coloris est le coloris convenable au mode du tableau, et, de même qu'il doit presque toujours former un concert qui plaise aux yeux, de même il doit former un accord moral et parfait entre son caractère et celui du sujet, en sorte qu'il dispose à cette même harmonie l'âme de celui qui contemple le tableau.

Le beau coloris est essentiellement un des fondements de l'art; il est aussi indispensable pour la vue de l'esprit que pour la vue du corps. Qui pourrait contester sa puissance? qui peut y être insensible? Où est l'homme qui n'éprouve point une agréable, une bienfaisante émotion en présence d'une peinture qui, comme un concert expressif et délicieux, charme ses sens, émeut et touche son esprit! — Ces couleurs, ces combinaisons, composent un langage qui a son éloquence particulière, et la peinture nous surprend, nous instruit tout autant par la beauté et la convenance que par la vérité de son coloris. Oui, les teintes tristes, lugubres et terribles du déluge de Poussin; les teintes si gaies, si pures, si fraîches, des matinées de Claude Lorrain; les couleurs magnifiques et pompeuses des scènes royales de Rubens; oui, ces différentes beautés font de l'art du peintre un art magique vraiment plein de puissance.

C'était la beauté du coloris qui rendait parfaite l'expression pudique de l'*Hélène* de Zeuxis; c'était la beauté du coloris qui divinisait la *Vénus Anadyomène* d'Apelle. Cette même beauté attendrissait et serrait l'âme devant la représentation de la *Mère mourante* peinte par Aristide; elle animait d'une ardeur héroïque ceux qui contemplaient les *Hoplites* de Parrhasius, ou le *Guerrier* de Théon de Samos. — Enfin, c'est la beauté du coloris qui, comme un parfum délicieux, embaume les *campagnes* de Claude Lorrain; c'est elle qui enrichit les *fêtes* de Paul Véronèse, les *bals* et les *assemblées* galantes de Watteau, et qui inspire l'ivresse à la vue des *Bacchanales* du Titien.

La beauté du *coloris* se divise en beauté intellectuelle et en beauté optique. — En voyant un tableau, on ne se demande pas seulement ce qu'il représente ; on se demande aussi quel est le caractère exprimé par ces teintes. — Au premier aspect d'un tableau, le spectateur doit déjà entrer dans le sujet, et mettre son âme à l'unisson du spectacle. A la première vue d'un sujet peint, et sans distinguer encore les formes de tous les objets qui le composent, sans saisir leurs rapports et leur expression particulière, on doit, si le peintre a bien entendu la partie philosophique du sujet, entrer dès l'abord dans le monde du sujet, et se trouver déjà disposé à le comprendre et à s'identifier avec lui. Mais le génie seul possède ce précieux secret. Aussi, quoique le coloris soit d'une si grande importance, voit-on peu de peintres qui y réussissent; les plus entendus dans cette partie touchent à peine au point qui nous laisse encore quelque chose à désirer, et fort heureux sont ceux qui approchent même du Titien, du Corrége, de Rubens, de Van-Dick, les meilleurs coloristes de l'école moderne.

Imiter les couleurs de la nature, telle est la règle; peu importe la voie qu'on ait suivie pour arriver à ce but. Mais cette règle devient inutile pour qui n'a pas l'*œil pictural*, dans le même sens qu'on dit *avoir l'oreille musicale;* car il ne suffit pas de bien voir, il faut *voir bien;* il faut avoir une délicatesse particulière, par rapport à la beauté, à la vérité et à la variété des couleurs et de leurs teintes.

Plusieurs causes physiques rendent même souvent l'œil malade, sans qu'on le soupçonne tel, à cause de l'habitude du mal. La différence de la conformation de l'œil fait que les uns voient mieux les objets qui sont éloignés que ceux qui sont rapprochés; elle produit un effet contraire dans d'autres, et ces différences, qui sont infinies, ne sont pas sensibles à celui qui voit de telle ou telle manière, parce que, peu instruit de son organisation particulière, et de ce en quoi elle diffère des autres, il pense que tous les hom-

mes voient comme lui. — Le tempérament y contribue aussi pour beaucoup. Un artiste bilieux ou mélancolique tendra naturellement à un certain coloris jaune, ou verdâtre et plombé, ou tirant sur le charbon. Le flegmatique donnera dans un coloris fade, dans le ton de la craie. Le sanguin anime ses carnations, les rend vives et brillantes. Une personne malade de la jaunisse voit une partie de cette humeur répandue sur tous les objets qui l'environnent. — Et les mauvaises habitudes donc, cette manière de voir particulière, ces vices d'optique que l'on puise souvent dans l'école du maître, de combien de défauts dans le coloris ne sont-ils pas la source !

La science du *coloris* est sans doute aussi plus difficile qu'on ne pense, puisque, depuis environ quatre cents ans que la peinture est, comme l'on dit, *ressuscitée*, à peine si nous comptons huit à dix grands artistes en ce genre. Le Titien avait-il de meilleurs yeux que tant d'autres, ou doit-il la supériorité de son talent à l'observance de règles particulières? Combien de peintres l'ont copié nombre d'années, en y faisant même toutes les réflexions dont ils étaient capables, et n'ont jamais compris les finesses et les délicatesses du coloris de ce grand homme? Ils sont demeurés de malheureux copistes, conservant toujours la détestable manière qu'ils avaient prise dès leurs commencements, ou sous la férule ridiculement systématique de *mauvais* maîtres, ou d'après leurs *mauvais* yeux, qui leur faisaient voir les objets naturels, colorés comme ils avaient coutume de les peindre. — Le peintre, né pour l'art, vole de ses propres ailes; il sait s'affranchir de la tyrannie des habitudes; son génie surmonte les obstacles; mais, il faut l'avouer, un grand maître coûte autant, et peut-être même plus, à la nature qu'un héros.

Il nous reste à examiner une dernière question, à savoir si les anciens ont connu et pratiqué toutes les beautés du coloris, comme bon nombre de gens sembleraient le nier. Nous laisserons répondre M. de Montabert, qui est, à coup sûr, en fait d'arts, le juge le plus compétent de notre époque.



Le Titien.

« C'est une chose assez remarquable, dit cet artiste-écrivain, que cette unanimité de prévention contre le coloris des anciens, dans les personnes qui cependant n'ont jamais vu de peintures antiques. Elles se persuadent sans preuves que les peintres de l'antiquité ignoraient les artifices et les charmes du coloris, et qu'ils ne parvinrent jamais à porter cette partie de l'art au degré de perfection où l'ont portée depuis les Tiziano, les Rubens, les Teniers. Cette prévention provient uniquement du mépris assez commun dans les hommes pour ce qui les a précédés de très-loin.

« Une autre cause de malentendus dans ces critiques, c'est l'habitude de confondre le clair-obscur avec le coloris, deux parties cependant bien distinctes, en sorte que,



Actéon changé en cerf.

comme le plus grand nombre des fragments antiques ne représente guère que des figures d'ornement souvent isolées, et peu liées par les combinaisons du clair-obscur nécessaire dans un tout *un et circonscrit*, on en a conclu, puisqu'il y avait absence de clair-obscur, qu'il y avait absence de coloris. Mais les teintes peuvent être très-justes, très-vraies, très-harmonieuses, très-magiques, sans que les calculs du beau dans les clairs et les bruns soient très-remarquables. Cependant, les observateurs et les artistes d'un vrai mérite discernent toujours la vérité, et, malgré quelques préjugés ou quelques goûts exclusifs, ils lui rendent toujours hommage.

« Menghs, qui a vu et copié beaucoup de peintures antiques, nous dit positivement qu'il s'imagine que Zeuxis et Apelle furent non-seulement vrais, mais encore très-beaux dans cette partie. Il ajoute qu'ils doivent avoir eu une idée exacte du coloris : « Le choix des couleurs locales de leurs « draperies, dit-il, a été très-bon, et la *Roma* du palais « Barberini est d'un très-bon ton de couleur. » — Le père Zarillo, directeur des fouilles d'Herculanum, écrivait en 1804 : « Outre le faune et la nymphe, qui sont d'un ex- « cellent *coloris*, spécialement pour le nu, qui peut le « disputer en ce genre au Titien, on a découvert un ta- « bleau de Diane et Endymion. La déesse est d'un bon « dessin et d'un *excellent coloris.* » — En 1805, pareilles expressions furent employées par les journaux, lorsqu'on découvrit à Pompéi une peinture représentant Diane surprise par Actéon. « Le coloris de Diane égale (*Journal des* « *Débats*, 29 germinal an XIII) tout ce que le Titien a ja- « mais produit de plus beau dans ce genre. Actéon, déjà « assailli par des chiens, fait des contorsions par douleur, « et cherche à se défendre avec un bâton. Le *coloris* d'Ac- « téon forme un contraste heureux avec la délicatesse de « celui de Diane. Les accessoires de ce tableau sont d'une

« beauté au-dessus de toute expression, et le paysage sur-« prendrait même Claude Lorrain. En général, cette pein-« ture dispute le rang au Thésée, au Chiron et à tout ce « qu'on a vu jusqu'ici de plus parfait dans nos musées. »

Pline dit que Parrhasius peignit un héros nu, et que, dans ce morceau, il semblait avoir défié la nature elle-même. — Mais l'éloge que Properce fait d'Apelle est le plus délicat et le plus propre à donner une idée juste du mérite de ce peintre dans le coloris. Ce poëte donc, voulant dissuader sa maîtresse de se farder, lui vante la beauté vraie et naturelle de son teint, et le compare à la couleur des tableaux d'Apelle, comme si tout ce que la nature pouvait faire de plus était de mériter la concurrence avec l'art de ce peintre. Je ne puis résister, avant de vous citer la traduction de quelques-uns de ces vers, à la démangeaison que j'ai de vous dire un mot de cette charmante femme qui rendait fou d'amour le tendre Properce. — Elle se nommait Hostia ou Hostilia; mais notre poëte l'avait surnommée *Cynthie*, à l'exemple de Tibulle, qui donnait à sa maîtresse le surnom de *Délie*, surnoms que tous deux empruntaient à la chaste Diane, sans doute pour engager ces dames à ressembler en quelque chose à cette déesse, du moins par la fidélité, sœur de la chasteté. D'une naissance illustre, car on la faisait descendre de Tullus Hostilius, troisième roi de Rome, cette dame, alors si vantée par sa jeunesse, sa beauté, son éducation brillante, sa supériorité dans tous les beaux-arts, et surtout dans la poésie, comptait parmi les adorateurs de ses talents et de sa beauté Cornelius Gallus, Horace et Virgile, qui ne rougissaient pas, tant s'en faut, de la consulter sur leurs ouvrages. — Telle était cette dame. Voyons maintenant les vers traduits du galant Properce :

O mon âme! ô ma vie! à quoi bon tes cheveux
Sous tes habiles mains forment-ils tant de nœuds?
Pourquoi les inonder des parfums de l'Oronte?
L'or paya ces atours : Amour voit-il sans honte
Les fils brillants de Cos tissus pour tes appas,
En robe éblouissante ondoyer sur tes pas?
N'est-ce point là te vendre à de vaines richesses?
Sois belle par toi-même : avec tant de largesses
Cythérée a sur toi répandu ses trésors!
Oui, l'art pour t'embellir perdrait tous ses efforts.
L'Amour veut être nu : vois la terre riante;
En liberté le lierre avec grâce y serpente,
L'arbousier fleurit mieux aux antres écartés,
Le ruisseau, sans erreurs, suit des bords indomptés;
Les flots, en se brisant, de brillants coquillages
D'eux-mêmes sans mesure émaillent leurs rivages;
Aux doux chants des oiseaux nos chants cèdent toujours.
Télaïre et Phœbé, par d'étrangers atours,
Des enfants de Léda n'embrasèrent point l'âme;
Quand Idas et Phœbus, en leur rivale flamme,
Se disputaient entre eux la fille d'Evénus,
Ses appas n'étaient dus qu'aux bienfaits de Vénus;
Sur le char de Pélops, à s'enfuir toute prête,
Hippodamie au fard ne dut pas sa conquête;
Son front, libre du poids de l'or, du diamant,
Sous le pinceau d'Apelle eût été moins brillant, etc.

DENNE-BARON.

Non-seulement les anciens attribuaient à la *couleur* le pouvoir de réaliser les objets, mais ils la regardaient même comme l'âme de la beauté. — Et qui donc, au reste, permettez-moi de me répéter, — qui donc est insensible aux charmes de la couleur? Ce n'est pas le gracieux Tibulle, assurément, quand il dit : « Sa blancheur ressemblait au doux éclat de l'astre des nuits; une légère teinte pourprée colorait une peau qui le disputait à la neige; les joues les plus fraîches étaient animées par ce vif incarnat que donne la pudeur à une jeune épouse au moment où elle est conduite dans les bras de son jeune époux. Vous lui compareriez aussi ces guirlandes que les jeunes filles forment en mariant les lis avec l'amarante, ou bien encore le vermillon dont une pomme blanche se pare à l'entrée de l'automne. »

Parrhasius avait peint deux guerriers, l'un marchant au combat (on voyait la sueur sur son corps), l'autre venant de quitter son armure (il paraissait tout haletant). — Quelle puissance! quelle finesse de pinceau! Qui croirait que la peinture peut exprimer cette moiteur, ces émanations imperceptibles qui proviennent d'une transpiration violente? Les notions que nous avons de la perfection sont trop limitées pour notre propre expérience. — Artistes de la Grèce! artistes divins! ils voudraient pouvoir effacer le souvenir de votre génie, dans leur désespoir de jamais vous égaler!

CONTRALTO. — Terme de musique. (Voy. VOIX HUMAINE.)

CROUTE. — On donne, en plaisantant, ce nom à un mauvais tableau. Un amateur avait exposé un tableau de sa façon, d'un coloris roussâtre et beaucoup trop rembruni : — Comment avez-vous trouvé ma croûte, demanda-t-il un jour d'un air satisfait à un habile peintre qui connaissait sa vanité. — *Un peu brûlée*, répondit sérieusement celui-ci. — On donne le nom ridicule de *M. Croûton* à plus d'un méchant peintre.



DÉSORDRE. — Par ce terme de peinture nous ne voulons pas exprimer le *désordre*, fruit du vice repoussant qui traîne après soi un trouble sans art, un bouleversement toujours honteux pour son auteur; nous entendons le *désordre* attrayant, grandiose, sublime, que M. Alexandre Dumas a si justement défini l'*ordre du génie*. — Combien de paysages sont, par ce désordre, rendus sublimes! combien attachent, intéressent, transportent l'esprit, qui ne plairaient, d'ailleurs, que médiocrement. — Qu'un peintre, par exemple, nous présente dans son tableau un terrain à demi désert, çà et là coupé de ruisseaux ou de torrents, ici des buttes, là des rochers, des vallons, des bouquets de bois champêtres; qu'il nous montre dans les *lointains*, et comme jetés là par hasard, de vieux hêtres décharnés par les ans ou déchirés par les tempêtes, et que, de loin en loin, son paysage soit rendu plus sauvage encore par l'aspect de sombres ruines, ces fidèles images des gloires du monde, nos yeux seront invinciblement attachés par ce beau *désordre*, et nous sentirons notre âme s'égarer dans une rêverie profonde.

Rien n'égale en ce genre la campagne de Rome et les environs de cette ville, autrefois la maîtresse de l'univers. Les paysages italiens et les dessins que nos peintres en rapportent le prouvent clairement. A la vue de ces superbes ruines, au pied desquelles un berger, nonchalamment assis au milieu de son troupeau, chante sur sa flûte sans doute les plaisirs d'une vie tranquille; frappé de l'instabilité des choses humaines, on se sent entraîné par des réflexions qui, également utiles au bonheur des grands et de ceux dont ils tiennent le sort entre leurs mains, font sentir tout le prix de l'inestimable médiocrité.

DESSIN. — C'est à l'Amour qu'est due l'invention du dessin, si nous en croyons les *histoires* des Grecs, les plus délicieux menteurs de toute la terre. — Le fils aveugle de Vénus avait percé, de sa flèche la plus acérée, le cœur de la belle *Dibutade*, fille d'un potier de Sicyone. Son amant allait s'éloigner d'elle, et vint lui faire ses adieux. Les larmes et les plaisirs partagèrent, comme on le pense bien, des moments qu'ils croyaient ne devoir jamais renaître. Enfin, le jeune homme, accablé de la douleur d'une séparation prochaine, et plongé dans l'ivresse de son amour, s'endormit auprès de celle qu'il adorait. La simple lueur d'une lampe éclairait les deux amants, et renvoyait l'ombre du visage du jeune homme sur la muraille prochaine. Dibutade s'aperçoit pour la première fois de cet effet naturel; inspirée par Cupidon, elle veut conserver au moins les traits de celui qui va la quitter; elle prend un charbon, et, d'une main conduite par l'amour, elle trace le portrait du cher objet de sa tendresse, en suivant les extrémités de l'ombre qui l'a frappée, et qu'elle voit se fixer avec étonnement. — C'est à la fille de Bélus, que nous devons le dessin, prétendent les sectateurs de *Baal*. Cette princesse, disent-ils, voyant l'ombre de son père projetée contre une muraille, en suivit les contours, également à l'aide d'un charbon.

Ce qu'il y a pour nous de plus clair dans ces fables, c'est que les filles assyriennes avaient sans doute une grande vénération pour leurs pères, et que les filles grecques aimaient beaucoup leurs amants. — *Platon* se montre plus raisonnable quand il appelle ingénieusement le soleil *le premier et le plus habile de tous les peintres*.

Rien n'est plus essentiel que le dessin, mais rien aussi n'est plus difficile. N'exige-t-il pas tout ensemble la science de la géométrie, de l'optique, de la perspective; la connaissance de la géographie et de l'architecture; celle de l'anatomie, de la myologie et de l'ostéologie; et par-dessus tout l'étude des proportions, qui, pour ne parler que de l'espèce humaine, varient suivant le sexe et l'âge? Et comment en effet, sans le secours de ces diverses branches des connaissances humaines, serait-il possible d'exprimer la vérité, la justesse des objets, la variété des formes, la diversité des contours; comment donner de la force à ce corps, de la grâce à cette figure, de l'expression à cette tête; comment, en un mot, rendre la nature qui passe si vite devant nos regards, et que le peintre doit nous montrer cependant avec une si exacte précision? — Ici, c'est l'enfance, aux attaches creuses, aux chairs molles et rebondies, l'enfance sereine, sans inquiétude, tranquillement assise sur le seuil de l'existence. Là, la jeunesse ardente à se développer, aux proportions déliées, sveltes et légères; les os, dans leur attache, ne montrent point encore toute leur grosseur; les muscles, dans leur largeur, montrent encore moins leur nourriture; les articulations ne forment point de creux comme dans l'enfance, ni des élévations marquées comme dans l'âge parfait; les contours y sont coulants, gracieux, étendus: elle est inquiète, impatiente comme un coursier d'Hyrcanie; secrètement indomptable, elle brûle du désir d'essayer ses forces, et se fie sur la vigueur naissante de ses poumons pour s'élancer dans l'arène brûlante de la vie. Arrive l'âge mûr, où la perfection de l'homme se montre dans toute sa beauté, dans toute son énergie, dans toute sa majesté; jusque-là, la nature n'a rien fait voir de décidé dans les formes extérieures; mais, parvenue à son but, elle s'exprime avec grandeur et noblesse: les attaches sont fermes sans sécheresse; les os se font sentir sans dureté; les muscles principaux ne laissent aucun doute sur leur caractère et leur office; les contours y sont moins coulants, les jointures se font plus ressentir: — la noblesse de son maintien indique la grandeur de son rôle, il porte dans sa main puissante la paix et la guerre et peut à son gré bouleverser le monde ou rétablir son équilibre; sur son front calme et fier se lit la majesté de ses pensées, il songe aux moyens d'améliorer le sort des autres hommes, ou d'augmenter la gloire de sa patrie; d'un pas ferme et solennel il marche sur les écueils de la vie; il commande à l'univers; il trône en souverain; il est vraiment le roi de la création. — Vient enfin la *grondeuse* vieillesse, qui nous présente la nature dans son déclin: ce n'est plus cette fraîcheur de l'enfance; ni cette légèreté, ni cette *sveltesse* — passez-moi cette expression qui devrait être française — ni la sveltesse du jeune homme; elle ne dénote rien non plus de ce soutien, de cette fermeté, de cette force de l'âge parfait; ses chairs au contraire s'amollissent et se flétrissent; la peau se ride et se sèche; le corps ne présente que des formes et des contours incertains; les os, premier fondement de toute la machine, semblent succomber par l'affaissement des parties qui les lient; nous ne voyons que faiblesse, que tremblement dans tous les mouvements de ce corps si soutenu dans l'âge qui l'a précédé: — sa tête est vide de pensées, sa voix est faible, son œil terne, sa démarche lente, pénible, mal assurée; les regrets et les déceptions accompagnent ce fantôme, et ne le quitteront plus, hélas! qu'au tombeau. — Puis, voici la mort avec ses chairs inertes et sans couleur, hideuse image du néant de cette vie, barrière froide, immobile, silencieuse, qui reste éternellement fermée devant le regard fiévreux du doute, et qui ne laisse jamais revenir ce qu'une fois elle a laissé passer.

— Nous avons eu raison de dire, comme vous voyez, que le dessin, base de tous les arts qui dépendent du trait, n'était pas une science facile.

Il y a différentes sortes de dessin, qui prennent leur nom du plus ou moins de perfection qu'on leur donne, ou de la manière de les exécuter. On appelle les premiers *croquis*, *esquisses*, *pensées*, *études*, *académies*, *dessins arrêtés* ou *terminés*; les seconds se nomment *contr'épreuves*, dessins *calqués*, *poncis*, dessins *craticulés*, dessins *réduits*, dessins *estompés*, dessins *hachés*, dessins *lavés*, *lavis*, dessins *aux trois crayons*.



ÉBARBER. — Vous pensiez peut-être, et comme vous j'avais cette croyance, que les hommes étaient la seule chose de ce monde à laquelle on fit la barbe? Eh bien! nous nous enfoncions, vous et moi, dans l'erreur la plus grossière. Demandez plutôt à MM. les graveurs, et ils vous diront qu'ils font la barbe à leurs planches de cuivre, avec cette seule différence qu'ils se servent d'un burin, en guise de rasoir. — Sans doute, ils ne vous diront point, comme je vous le dirais, moi, qui ne mets aucune prétention dans le choix des mots dont je me sers: « *Je vais faire la barbe à cette planche de cuivre,* » mais, à coup sûr, ils s'exprimeront ainsi: « *Je vais, avec la vive-arête de mon burin, ébarber les coupeaux que ce maudit outil a enlevés de mon cuivre, quand je l'ai maladroitement insinué dedans, pour y graver ce trait ou cette hachure.* » Or, — je fais appel à votre bonne foi, —

ébarber signifie-t-il autre chose que *faire la barbe?* — Je me le figure ainsi du moins.

ÉCHO. — Est ainsi nommé le son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, et qui, par là se répète et se renouvelle à l'oreille.

On appelle aussi *écho* le lieu où la répétition du son se fait entendre. Pris en ce sens, on le divise en deux espèces: 1° l'*écho simple*, qui ne répète la voix qu'une fois; 2° l'écho



Saint-Michel, d'après *Raphaël.*

double ou *multiple*, qui nous renvoie les sons deux ou plusieurs fois. — Un amateur, dont le nom m'échappe, mais que tout le monde connaît, prétend avoir découvert, il y a quelques années déjà, une troisième espèce d'écho. Celui-là serait, certes, le plus curieux de tous, car, — toujours au dire de notre amateur, — quand vous lui jetez cette phrase à la tête : *Comment vous portez-vous?* il ne manque jamais de vous répondre : *Pas mal, et vous?* C'est vraiment bien extraordinaire! Je le laisse de côté, toutefois, pour ne m'occuper que des deux autres.

On peut tirer parti des *échos* multiples, pour former des accords et de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix et l'*écho* une espèce de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés et les mêmes sons répétés. Cette manière de faire un concert à soi tout seul, dit Rousseau, — le premier qui ait fait en France cette observation, — devrait, si le chanteur était habile et l'*écho* vigoureux, paraître étonnante et presque magique aux auditeurs non prévenus. — Cette magie est aujourd'hui très-fréquente : je me rappelle avoir entendu, — dans la fameuse nuit vénitienne donnée au Casino, — les effets étonnants d'une fanfare exécutée par des cors, et par des *échos* disposés, — si ma mémoire ne me trompe pas, — suivant les conseils de M. *Julien.*

Le nom d'écho se transporte aussi en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans lesquelles, à l'imitation de l'*écho*, l'on répète de temps en temps, et fort doux, un certain nombre de notes. M. Rossini, dans sa fameuse ouverture de Guillaume Tell, nous en fournit un bien bel exemple par ce passage où il introduit le célèbre *ranz des vaches.*

ENFUMÉ. — Les ouvrages des anciens maîtres s'embellissent-ils en vieillissant? ou les anciens maîtres avaient-ils plus de génie que nous? Toujours est-il que c'est l'un *ou* l'autre, si ce n'est l'un *et* l'autre. Aussi, certains peintres ont-ils quelquefois la ruse, souvent bien inutile, d'*enfumer* leurs tableaux pour leur donner un air d'antiquité. — Vous avez beau faire, messieurs; si vos œuvres ne se recommandent pas par elles-mêmes, tôt ou tard on fera justice de votre fourberie.

Un poëte du règne de Louis XIV a bien exprimé, dans une espèce d'emblème, le sort qu'éprouvent les ouvrages des excellents artistes, et celui qui est réservé aux productions médiocres. Il représente le Temps sous la figure d'un vieillard, qui, d'une main tient un pinceau dont il retouche et embellit les tableaux des grands maîtres, et de l'autre une éponge dont il efface les travaux des peintres médiocres. Voici comment il s'exprime :

Sur les uns le vieillard à qui tout est possible
Passait de son pinceau la trace imperceptible,
D'une couche légère allait les brunissant,
Y mettait des beautés, même en les effaçant;
Adoucissait les jours, fortifiait les ombres,
Et les rendait plus beaux en les rendant plus sombres,
Leur donnait ce teint brun qui les fait respecter,
Et qu'un pinceau mortel ne saurait imiter.
Sur les autres tableaux, d'un mépris incroyable,
Il passait, sans les voir, l'éponge impitoyable;
Et, loin de les garder aux siècles à venir,
Il en effaçait tout, jusques au souvenir.

— Prenez garde à l'éponge.

ENTOILER. — C'est un curieux secret sans doute que celui de transporter sur une nouvelle toile la peinture d'un vieux tableau, — que ce tableau soit du reste exécuté sur toile ou sur bois, — et d'en faire paraître les couleurs aussi vives que s'il sortait des mains de l'artiste, sans que les figures ou le paysage soient en rien endommagés. — Cette opération s'appelle *rentoiler.* Un nommé Picaut, qui vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est distingué le premier, en France, par cette importante découverte. Le fameux tableau de Raphaël, dans lequel saint Michel est représenté foudroyant les anges rebelles, et que François Ier avait acquis, était peint sur bois : Picaut, l'an 1752, transporta ce tableau sur toile, sans qu'il ait rien perdu de sa beauté. La France, toutefois, n'a pas le mérite de cette invention : l'Italien Dominique *Michelini* avait, en 1729, transporté d'une toile sur une autre un tableau du Titien; et l'Italie revendique avec raison l'honneur de cette découverte.

— L'*entoilage* n'exige point cette opération difficile de l'enlevage, car, pour *entoiler*, il suffit de fortifier la mauvaise toile chargée de peinture, en collant, derrière, une toile neuve.

— *Entoiler* et *rentoiler* sont donc deux termes bien distincts qu'il ne faut pas confondre, comme on le fait souvent. Où est, du reste, la nécessité de se briser la langue à prononcer l'R du mot rentoiler, quand on peut s'en dispenser, et quand surtout cette R est inutile et même nuisible à la correction du langage?

ÉQUESTRE (STATUE). — C'est la représentation d'une figure humaine à cheval, quand les deux animaux, l'un portant l'autre, sont jetés en fonte ou faits en sculpture. — La plus ancienne statue équestre que nous ayons à Paris, est celle du roi Henri IV, que l'on voit au milieu du pont Neuf; encore ne lui fut-elle érigée que par hasard. Voici comment la chose arriva : — Le même prince peut-être à qui l'on a élevé le superbe monument de Livourne, un Ferdinand, grand-duc de Toscane, employant *Jean de Bologne*, habile sculpteur florentin, lui ordonna de faire un cheval en bronze, sans doute dans le dessein de le surmonter de son effigie; car alors on ne terminait pas les statues équestres d'un seul jet. Mais le prince et l'artiste moururent avant que l'ouvrage fût achevé. Cosme II fit mettre la dernière main au cheval par *Pietro Tacca*, aussi bon sculpteur que le premier, et l'envoya en présent à sa cousine germaine, Marie de Médicis, reine de France, et pour lors régente du royaume, Henri IV venant d'être assassiné. Ce cheval fut embarqué à Livourne, et le vaisseau qui l'apportait vint échouer sur les côtes de Normandie, près la ville du Havre. Ce cheval, destiné à porter quelque

jour la représentation du plus galant des rois, resta près d'un an au fond de la mer. Il en fut enfin retiré à grands frais, et transporté au Havre dans les premiers jours de mai 1613, et ensuite à Paris. Dès que la reine l'eut considéré, elle résolut de l'employer à la statue équestre qu'elle avait dessein d'élever au prince, son mari, dont elle pleurait la mort avec toute la France. Elle chargea de cet ouvrage important un sculpteur français nommé *Dupré;* et ce fut un autre artiste, nommé *Francavilla* ou *Francheville*, qui exécuta les bas-reliefs du piédestal. Ce monument, si justement érigé par l'amour d'une épouse et par la reconnaissance de tout un peuple qui ne pouvait, sans verser des larmes, se rappeler ces belles paroles de Henri : « *Je veux que le plus pauvre de mon royaume puisse mettre la poule au pot au moins tous les dimanches,* » ce monument fut commencé en 1614, et ne fut achevé qu'en 1635. Pour l'ériger, on choisit le pont Neuf, préférablement à toute autre position, parce qu'il était à peu près le centre de Paris et l'endroit le plus fréquenté de cette ville immense. On sent qu'un roi qui voulait voir le moindre de ses sujets *mettre la poule au pot, au moins tous les dimanches*, était bien digne d'un tel emplacement, et devait



Statue équestre de Henri IV.

être exposé à chaque instant aux regards de tout le monde. — Il est vrai pourtant, disent des gens peu dignes de foi, que le même Henri IV laissait pendre sans miséricorde le pauvre diable assez maladroit pour se laisser surprendre à tuer un lapin dans ses garennes; mais il est juste d'ajouter aussi qu'il n'avait parlé que de la *poule* et point du tout du *lapin*.

La dédicace de ce monument se fit avec beaucoup de solennité; on mit dans le corps du cheval une longue inscription française qui contenait la date du jour de l'érection, les noms des magistrats en présence et par les soins de qui elle s'était faite, et les noms des artistes auxquels nous sommes redevables de cet excellent ouvrage. L'inscription est écrite sur du parchemin roulé dans du plomb en forme de tuyau.

Comme il arrive quelquefois, souvent même, qu'en parlant de cette statue équestre, on se contente de dire *le cheval de bronze*, par exemple dans ces phrases : « *J'ai vu le cheval de bronze, j'ai passé devant le cheval de bronze;* » un homme d'esprit du dix-huitième siècle, ayant fait cette observation, — ce qui prouve que cette mauvaise habitude date de loin, — composa le madrigal suivant :

Superbes monuments, que votre vanité
Est inutile pour la gloire
De ces héros dont la mémoire
Mérite l'immortalité !
Que sert-il que Paris, au bord de son canal,

— *Canal* arrive ici pour la rime, car la statue de Henri IV domine la rivière, et non le canal, qui est situé à une lieue de là. C'est là ce qu'on appelle une licence poétique ; mais il est même permis aux poëtes de n'avoir pas toujours de raison, pourvu qu'ils aient toujours de la rime; et la plupart ne se font pas faute d'user de la permission. —

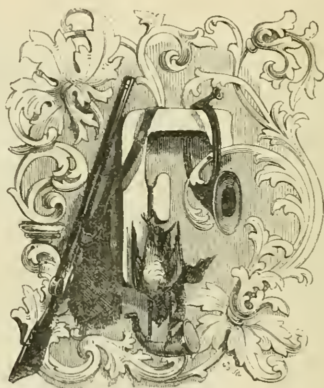
Que sert-il que Paris, au bord de son canal,
Expose de nos rois ce grand original,
Qui sut si bien régner, qui sut si bien combattre ?
On ne parle point d'Henri quatre,
On ne parle que du cheval.

Pour en finir avec Henri IV, remarquons que l'on voyait autrefois à Rome, et que l'on y voit peut-être encore une belle statue de bronze représentant le héros français, et qui fut érigée en mémoire de sa conversion à la religion catholique. Je ne vous dirai pas, par exemple, s'il était représenté disant ces mémorables paroles, avec l'accent gascon le plus prononcé :« *Ventre-saint-gris ! Paris vaut bien une messe!* »

A propos de statues équestres, — puisque aussi bien nous sommes sur ce chapitre, — laissez-moi vous conter une dernière anecdote, par laquelle vous verrez tout le cas que les autres nations font depuis longtemps des artistes français, et combien notre génie s'enflamme devant les difficultés : — L'impératrice de Russie, Catherine II, résolut de faire ériger dans la ville de Pétersbourg une statue équestre à Pierre le Grand, et chargea de cet important ouvrage un artiste français, nommé Falconet. Cet habile artiste ne fut pas plutôt chargé d'exécuter ce monument, qu'il imagina de lui donner pour piédestal un roc brut et escarpé, afin d'annoncer d'une manière allégorique à la postérité le triste état dans lequel le législateur de la Russie avait trouvé son vaste empire. Mais il s'agissait de découvrir une masse de pierre qui, par sa forme et son volume, répondît à la grandeur du projet. Toutes les recherches qu'aurait faites Falconet pouvaient être inutiles, si le hasard n'avait contribué au succès de son entreprise. Lorsqu'il y pensait le moins, il rencontra un rocher énorme que la nature avait placé au milieu d'un large marais, et qui parut tout à fait propre au dessein qu'il méditait. On s'empressa de le mesurer exactement, et l'on connut que sa hauteur, prise de la ligne horizontale, était de vingt et un pieds sur quarante-deux de largeur et de longueur. Il y avait de quoi s'effrayer à la seule idée de déplacer cette masse prodigieuse; mais des difficultés, d'abord insurmontables, ne firent point renoncer à l'exécution du projet. Secondé par le ministère russe, Falconet forma un dessein, digne, par sa hardiesse, des anciens habitants de l'Egypte ou des premiers Romains; il résolut de faire transporter ce rocher jusqu'à la capitale, dont il était éloigné d'environ quarante et un milles d'Angleterre. Afin de savoir s'il serait au moins possible de l'ébranler, on commença par fouiller le terrain avec une crainte qui paraissait bien fondée; il était naturel de penser que cette masse ne montrait que le sommet d'un rocher qui pénétrait jusqu'aux entrailles de la terre. Mais on eut lieu d'être agréablement surpris lorsqu'on s'aperçut que cette masse de pierre était absolument isolée et placée là comme par miracle. A cette singularité s'en joignit une autre non moins remarquable, c'est que dans tout le vaste marais, ainsi que dans ses environs, on ne put découvrir une seule pierre, ni même du gravier ou du sable, ni aucune autre matière analogue à ce merveilleux rocher, et qui ait pu servir à sa formation. Ce qui frappa surtout d'étonnement, ce fut l'intérieur de la pierre, qu'un coup de foudre avait fracassée d'un côté : on abattit le morceau endommagé, et l'on vit, au lieu de parties homogènes, un assemblage de toutes sortes de pierres fines et précieuses; c'étaient des cristaux, des agates, des grenats, des topazes, des cornalines, des améthystes, qui offraient aux regards un spectacle aussi nouveau que magnifique, et présentaient au physicien un objet de recherches des plus intéressants. Toutes les merveilles que la nature avait réunies dans ce rocher furent de puissants motifs de n'épargner ni peines, ni dépenses, ni travaux, pour le tirer de sa place et en élever un monument unique à la mémoire d'un des plus grands monarques. Mais, pour le conduire à Pétersbourg, il a fallu franchir des hauteurs, traverser des marais immenses et des chemins fangeux; il a fallu l'embarquer sur plusieurs rivières, le faire descendre par la *Néva*, le débarquer et le voiturer par terre jusqu'au lieu de sa destination. — Pour achever de donner une idée de la grandeur de l'entreprise et des travaux qu'elle a nécessairement entraînés, il nous suffira d'observer que cette masse énorme, calculée géométriquement, est de *trois millions deux cent mille livres*. Le plus grand obélisque connu, celui que *Constance*, fils de Constantin le Grand, fit transporter d'Alexandrie à Rome, ne pesait que *neuf cent sept mille sept cent quatre-vingt-neuf livres;* ce qui ne fait pas le poids de la troisième partie du fameux piédestal de la statue érigée au czar Pierre Ier.

ÉREINTER. — Diable ! heureusement encore que l'expression ne fait de mal qu'au bon goût! — Les élèves de sculpture se servent de ce terme pour dire qu'ils défont, qu'ils gâtent, qu'ils détruisent une étude en terre faite d'après le modèle. Ils *éreintent* ordinairement toutes les études qu'ils font aux écoles académiques après l'heure passée et l'examen du professeur.

EXTERMINER. — En voilà ma foi bien d'une autre ! hâtons-nous de sortir de cette affreuse caverne artistique où l'on ne fait qu'*éreinter* et *exterminer*. Ne mourons pas de frayeur en route, toutefois. MM. les graveurs, m'a-t-on dit, ne sont pas tous les jours aussi méchants qu'ils en ont l'air, et ils n'ont encore — je le crois ainsi, du moins — *exterminé* que les *effets des clairs et des demi-bruns*. — Ah ! par exemple, quand ils s'y mettent, ils n'y vont pas de main morte : les *noirs* tombent sur les *bruns*, les *bruns* sur les *clairs;* c'est une extermination générale d'où ne se sauvent même pas les *lumières*..... mais, Dieu merci ! ils ne s'y mettent pas souvent!



FACE. — Quelques peintres employant la *face humaine* comme moyen terme de proportion dans les différentes parties du corps de l'homme, nous allons donner ces proportions, telles que nous les fournit de Piles. De cette façon, le curieux, tout en consultant ce petit article, pourra s'assurer par lui-même si la nature ne lui a point fait quelque mauvaise plaisanterie, et s'il est en tout point proportionné selon les règles de l'art.

« La *face*, ou visage, dit de Piles, commence au haut du front et finit à l'extrémité du menton. » — Parbleu ! monsieur, nous savions déjà cela. Dites-nous quelque chose de plus curieux, s'il vous plaît.

« La face se divise en trois parties égales : la première comprend le front; la seconde le nez; la troisième depuis le nez jusqu'au bas du menton.

« Ceux qui divisent par faces en donnent dix à leurs figures :

« Depuis le sommet de la tête jusqu'à la naissance du front, *un quart*, quelques-uns *un tiers de face*.

« Depuis le haut du front jusqu'au bout du menton, *une face*. » — C'est bien le moins qu'une face, quelle qu'elle soit, reste une face.

« Depuis le menton jusqu'à la fossette formée par les clavicules, *deux tiers de face*.

« De la fossette au bas des mamelles, *une face*.

« Du bas des mamelles au nombril, *une face*.

« Du nombril au haut du genou, *trois faces*.

« Le genou contient *une demi-face*.
« Du bas du genou au coude du pied, *deux faces*.
« Du coude du pied à l'extrémité de la plante, *une demi-face*.
« L'homme, étendant les bras, a, du plus long doigt de la main droite à l'extrémité du même doigt de la main gauche, dix faces, » et, de plus, — ajouterons-nous, — passablement l'air d'un..... télégraphe, — pour ne dire rien de plus.

FAÇADE. — Par cet augmentatif de face, on entend l'extérieur d'un édifice considérable que l'on voit d'un même coup d'œil; telles sont la façade du vieux Louvre, celles des Tuileries, du palais de Versailles, etc. — Quant à la *vile multitude* des maisons, on dit simplement qu'elles ont une *face*. — *Les grands seront toujours flattés.*

FANTASTIQUER. — Je n'ai point la prétention d'être un M. Jourdain; mais, puisque, *madame, ce m'est* aussi *une gloire bien grande de me voir assez fortuné pour être si heureux que d'avoir le bonheur que vous ayez eu la bonté de m'accorder la grâce de me faire l'honneur de m'honorer de la faveur* de me lire, je vous demanderais *si j'avais aussi le mérite pour mériter un mérite comme le vôtre, et que le ciel..... envieux de mon bien... m'eût accordé... l'avantage de me voir digne... des.....* Je vous demanderais, madame, la permission de vous adresser cette question : — Vous savez sans doute crayonner un nez, une bouche, peut-être même un œil? Eh bien! quand il vous arrive de travailler ainsi, de fantaisie, sans trop vous assujettir aux rigueurs des règles de l'art, savez-vous bien ce que vous faites? Vous allez me répondre, j'en suis sûr, que vous vous abandonnez à votre imagination? Pas du tout, madame, pas du tout; j'en jure par vos belles mains qui tiennent le crayon ou le pinceau, ce n'est pas cela le moins du monde que vous faites : vous *fantastiquez*, et vous ne faites pas autre chose. Si vous ne m'en croyez pas, belle dame, prenez la peine de le demander à ces messieurs qui sortent de leur atelier, et ils vous diront comme moi que vous *fantastiquez*.

FAUX JOUR. — On dit qu'un tableau est placé dans un *faux jour*, lorsque la lumière naturelle qui entre dans l'appartement où il est placé ne vient pas du côté d'où le jour artificiel du tableau paraît venir, c'est-à-dire lorsque les objets peints dans le tableau sont éclairés d'une façon différente de celle que le seraient les mêmes objets en nature placés dans le même endroit, et éclairés par la lumière naturelle. Quand les tableaux sont ainsi placés, on ne peut voir la moitié de leurs beautés et de leurs perfections. — Beaucoup y perdent assurément; beaucoup plus ne s'en trouveraient pas plus mal d'être vus dans leur faux jour; combien plus y gagneraient de n'être pas vus du tout!

FÈCES. — On en pensera ce qu'on voudra; mais, pour rien au monde, vous ne me feriez occuper de ce mot, dont la prononciation blesse mon oreille. Il est fort passé de mode, au reste, et, de plus, fort ridicule. Je regrette seulement de ne pouvoir pas vous dire le nom de l'artiste incivil qui, le premier, s'est permis d'employer ce terme pour désigner la lie des couleurs mal broyées.

FIGURE A LOUER. — C'est ainsi qu'on appelle, en peinture, des figures inutiles dans les tableaux. — Si ce terme passe jamais dans le langage vulgaire et qu'on en fasse l'application sérieuse à tous les gens inutiles dans ce monde, combien porteront sur leur *échine* cet écriteau : *Figure à louer!*

FLOU est dérivé de *flou*, et conséquemment signifie *flou*; voilà tout ce que je peux vous dire de plus *flou* sur *flou*. On est cependant convenu d'employer *flou* pour exprimer, en peinture, la tendresse, la douceur, le moelleux de la touche d'un tableau. — Il faut croire que la langue française soit bien pauvre, que MM. les artistes, et les quarante immortels par-dessus le marché, aient été contraints de se mettre en campagne pour aller chercher ce *flou* je ne sais où.

FOUDRE. — Les sculpteurs donnent ce nom à une manière de flamme entortillée avec des dards, dont ils font un ornement d'architecture.



GAMME. — Gui Arétin inventa la *gamme*, c'est-à-dire la table ou échelle sur laquelle on apprend à nommer et à entonner juste les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut, re, mi, fa, sol, la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner, ce qui s'appelle *solfier*.
La *gamme* n'a pas toujours porté ce nom; on la nommait primitivement *main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes, pour montrer le rapport de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs; et c'est seulement depuis l'invention de la note *si*, par laquelle furent abolies les *muances* et, par conséquent, la main harmonique servant à les expliquer, que l'échelle musicale s'est définitivement appelée *gamme*. — Ce nom barbare, si nous en croyons Rousseau, tire son origine de cette circonstance que Gui Arétin, ayant, selon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu, et une corde au grave, ou plutôt,— selon Meibomius,— ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans son ancienne étendue, il appela cette corde grave *hypopros lambomenos*, et la marqua par le Γ des Grecs (troisième lettre de leur alphabet, et qui se prononce gamma), et comme cette lettre, ajoute le philosophe-musicien, se trouva ainsi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les sons graves, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme*.

GATEAU. — Ah! mes chers petits enfants, j'en suis fâché plus que vous peut-être; mais vos jolies petites dents ne seront jamais capables de venir à bout de celui que je tiens à la main. — Ces sculpteurs et ces fondeurs sont de si mauvais pâtissiers, voyez-vous! Ils ne savent faire que des gâteaux de cire ou de terre aplanie, — de vilains *zouzous* tout au plus, — dont on se sert pour remplir les creux et les pièces d'un moule où l'on veut jeter des figures. — J'en suis vraiment bien fâché, mes petits amis, je vous assure, que vous ne puissiez pas mordre un peu dans ces maudits gâteaux, et que, dans vos jolies petites mains toutes blanches encore du lait de la maman, ils ne soient absolument *bons que pour des goujats!*

GLOIRE.

La vie est un combat dont la palme est aux cieux.

— C'est là qu'est, en effet, la seule, la véritable gloire, et votre pensée, messieurs les peintres, s'est élevée jusqu'à la philosophie la plus pure, quand vous avez décoré de ce nom la représentation d'un ciel ouvert, avec des anges et des saints. — Mignard a peint une gloire dans la coupe du dôme du Val-de-Grâce.

GRACE. — La grâce est un don du ciel. Elle ne s'ap-

prend point, elle ne s'acquiert point. C'est une émanation de l'essence divine, répandue dans tout notre être; un rayon spirituel, qui fuit l'étude et l'imitation, qui s'introduit, qui naît et se développe en nous sans qu'on s'en aperçoive, qu'on admire sans trop le définir, sans trop savoir où il réside, où il commence, où il finit; c'est la plus aimable des fées, mais aussi la plus insaisissable, qui prend mille déguisements, mille faces, mille formes, mille façons d'être et d'agir, qui vient nous rendre visite quand nous nous y attendons le moins, qui s'asseoit près de nous sans que nous nous en apercevions, qui s'éloigne à mesure qu'on veut la retenir, et qui disparait tout à coup, s'il vous prend fantaisie de la poursuivre; c'est ce je ne sais quoi de vaporeux, de vif, de pétulant, d'ingénu, de languissant, de triste et de gai tour à tour, qui s'épanouit dans votre maintien, dans votre démarche, dans vos paroles, dans vos regards, dans vos actions les plus insignifiantes comme les plus significatives, et qui rend tout noble, tout expressif, tout attrayant, tout voluptueux, tout divin. — Que vous en dirai-je bien encore? C'est cette magie secrète qui fait qu'on attire le respect sans le commander, l'admiration sans la chercher, l'amour sans le désirer. La grâce, enfin, — pour en donner au moins une idée, — est ce charme invincible qui fut longtemps l'apanage des femmes grecques, des arts grecs, des écrits grecs, et qui distingue aujourd'hui les dames françaises, et surtout la Parisienne, de toutes les autres femmes de la terre.

La grâce s'adapte à tout, comme je vous l'ai déjà dit, à la tristesse comme à la joie, au terrible comme au doux et à l'agréable, aux grandes choses comme aux moins importantes, au vieillard et à l'enfant, à l'être fort et à la créature faible et fragile, à Mars et à Vénus. Nous avons à voir aujourd'hui ce qu'elle est dans les arts : — Elle leur donne l'immortalité. C'est elle qui conduisit le pinceau des Apelle, des Euphranor, des Zeuxis; c'est elle qui guida le ciseau des Phidias, des Praxitèle, des Lysippe, et qui présidait à l'érection des *Propylées*, du Parthénon, de l'Odéon: c'est elle, en un mot, qui ouvrit le temple de mémoire à tous les grands artistes, peintres, sculpteurs, architectes, dont les travaux illustrèrent les siècles à jamais fameux de Périclès et d'Alexandre. Traversant les âges, elle a, depuis, mis au front de Raphaël cette brillante auréole que les ravages du temps ne terniront jamais; elle est venue s'asseoir aux côtés du Bramante, sous les voûtes de Saint-Pierre; et, sous son aile rayonnante, elle garde aujourd'hui les œuvres les plus remarquables des Titien, des Rubens, des Poussin, des David, des Vernet, des Rossini, et de tous ces artistes immortels dont le génie a répandu et répand encore sur leur patrie la gloire la plus innocente et la plus douce.

Tout ce qui est beau n'est pas gracieux. Une figure est bien dessinée, admirablement coloriée; une sculpture unit la majesté, la gravité ou la légèreté des draperies à l'expression des contours; un monument se distingue par la justesse de ses proportions, par la science de sa distribution, par le bon goût de ses ornements, par la magnificence de son style; un morceau de musique est plein d'effet, de vigueur et d'harmonie : — certainement ce sont là de belles œuvres; mais est-ce à dire pour cela qu'elles soient gracieuses? Non assurément. La grâce demande moins peut-être; mais, cependant, elle exige peut-être aussi davantage: elle entend que l'artiste lui rende un culte d'autant plus difficile qu'elle le veut plus naturel; qu'il ait, comme involontairement et sans même y prendre garde, l'esprit et surtout le cœur constamment tendus vers elle; qu'amant passionné de ses attraits, il étreigne son ombre dans un amour si fidèle, et pourtant si facile, qu'il la trouve sans cesse, sans jamais la chercher.

La grâce toutefois est dans le choix de la belle nature, dans la manière de la traiter de façon à réveiller dans le spectateur des idées grandes, nobles, sublimes. Ce n'est pas qu'il n'y ait un grand mérite à copier exactement la nature, si peu relevé du reste qu'en soit le sujet, comme la plupart des artistes hollandais et flamands ont si bien l'habitude de nous la montrer; mais qui songerait jamais à comparer ce mérite à celui qui sait faire un choix dans la nature, et qui la relève, pour ainsi dire, et la perfectionne? — On peut comparer la simple nature à une simple narration dans un poëme: qu'aura d'attrayant le récit de l'écrivain, s'il n'y a pas élevé ses pensées; s'il ne leur a pas donné ce tour gracieux, cette noblesse, cette dignité, cette majesté dont elles sont susceptibles; s'il n'a pas imprimé dans chacune d'elles ce caractère de beauté qui les distingue des pensées vulgaires; s'il laisse nonchalamment aller son style, s'il ne l'anime, s'il ne l'échauffe, s'il ne l'embrase du feu de son génie? — Où s'arrête le beau cependant, où s'arrête la grâce? Nul ne le saura jamais: l'un et l'autre, de même que l'absolu, se prolonge par gradations, dans les incommensurables espaces de l'infini. — Les Grecs, — ce peuple si éminemment artiste, — dans le dessein qu'ils eurent de pousser les arts au plus haut degré de perfection possible, réunirent leurs plus grands sculpteurs et leurs plus grands peintres, afin qu'ils employassent tout ce qu'ils avaient d'esprit, de goût et de génie pour donner des règles infaillibles à leur art. Après l'examen qu'ils firent de la nature, de ses beautés, et de quelle façon devaient être les parties du corps pour être également belles, ils ne purent trouver toutes ces parties dans un même sujet, et conclurent enfin qu'il fallait les choisir dans plusieurs, et prendre le plus beau des uns et des autres, pour former ce corps parfait qui devait servir de modèle à la postérité. Polyclète, l'un des meilleurs statuaires de son temps, exécuta fort heureusement cette pensée; et la statue que son génie produisit se trouva si fort au-dessus des autres ouvrages de ses concurrents, et généralement de tout ce que l'art avait produit de plus parfait, qu'elle fut appelée la *Règle*. Tous depuis se sont servis des proportions de cette figure, et ont imité les grâces de ses membres et de ses contours. Mais, pour cela, cette œuvre surprenante a-t-elle atteint la perfection absolue ou même idéale? Non. Elle n'en est que le jalon le plus rapproché : la nature se déroule encore immense, infinie, au-dessus de cette prodigieuse élévation: ce n'est point là qu'est le temple de la grâce et du beau; le chef-d'œuvre de Polyclète n'est que le pied de l'échelle par où l'on y monte.

GRAVURE. — De γράφω (je trace), on a fait gravure. Et en effet, la gravure consiste à tracer un dessin quelconque sur un corps dur.

L'art de la *gravure* est d'une antiquité telle, qu'il se perd dans la nuit des temps. On le retrouve non-seulement chez les Romains, les Grecs, les Egyptiens, mais jusque chez les Juifs anciens. — Chez les Hébreux, le bonnet de leur grand prêtre était orné d'une plaque d'or sur laquelle était tracé le nom de Jéhova. Moïse, par l'ordre de Dieu, *grava* sur les tables de pierre les dix commandements qu'il en reçut sur le mont Sinaï, au milieu du tonnerre et des éclairs. Ce peuple même, très-arriéré sous le rapport des sciences, des lettres et de la philosophie, — quoique peuple Dieu, — ne manquait pas, dit la Bible, à chaque nouveau miracle que la Divinité opérait en sa faveur, d'élever des colonnes *mémoriales*, et d'y graver les actions les plus éclatantes du Très-Haut. — Si nous passons maintenant chez les Egyptiens, quel développement n'y voyons-nous pas prendre à la gravure? Ce ne sont partout que gigantesques obélisques, que pyramides colossales, *gravés* de la base à leur sommet de symboles, d'allégories, de caractères hiératiques, tous encore de nos jours fort hiéroglyphiques, ce qui ne cesse d'être un malheur, car, grâce à nos savants, les commencements de l'histoire égyptienne deviennent de plus en plus indéchiffrables. Et chez les Grecs donc, et même chez les Romains, à quel degré de perfection cet art n'a-t-il point été porté? Consultez leurs vases, leurs camées, leurs médailles, et vous y trouverez un fini, pour ainsi dire, inimitable. Remontez même par l'imagination jusqu'au bouclier d'Hercule dont parle Hésiode; rappelez-vous celui d'Achille que décrit Homère, ainsi que les boucliers à emblême des sept chefs devant Thèbes, et vous saurez vous dire depuis quelle époque reculée le peuple attique devait pratiquer avec talent l'art de la *gravure*.

La *gravure* suivit la destinée des autres arts; comme eux elle brilla dans Athènes, à Rome, à Constantinople, puis elle eut à traverser les glaces artistiques du moyen

âge, et c'est vers le quinzième siècle seulement que nous la voyons reparaître en compagnie de la peinture et de la sculpture. — Heureuse Italie! c'est ton sein qui la réchauffa, et c'est par tes artistes qu'elle fut de nouveau répandue dans l'Europe!

Ce genre si utile, et qui nous fut apporté de la péninsule italique par les soins de François Ier, a fait fortune en France par l'avantage inappréciable de tenir une place entre les arts les plus utiles, les curiosités les plus recherchées, les plus précieuses, et les bijoux, ces ruineuses bagatelles de caprice, dont les gens du monde font un si grand cas. — Disons aussi que la gravure brille aujourd'hui d'un vif éclat, et que nos graveurs français rivalisent presque avec les plus grands maîtres de Sicyone, de Corinthe et d'Athènes.

GROTESQUES ET LES **ARABESQUES** (DIFFÉRENCE ENTRE LES). — Jean d'Udine, se promenant un jour au milieu des ruines du palais de Titus, y découvrit, peintes et sculptées sur les murs d'une grotte, quantité de figures d'hommes et d'animaux représentées avec des proportions extraordinaires; les unes n'avaient du corps humain que la tête ou le buste, les autres que les bras, d'autres enfin que les pieds ou les jambes; le reste du personnage était purement de caprice et de fantaisie; celles-ci n'étaient que plaisantes, celles-là vous eussent fait mourir de rire; toutes étaient plus ou moins ridicules; c'était, à proprement parler, des chimères. L'imagination de Jean d'Udine s'échauffa; de retour dans son atelier, il prit le pinceau, traça sur la toile des chimères de son invention, et, le premier, à l'imitation des anciens, il remit en usage cette sorte de travail, qu'il nomma *grotesques*, du nom des ruines du palais de Titus, qu'on appelait communément *grottes*. — Les grotesques ont depuis envahi l'Europe, malgré les déclamations de Vitruve, qui ne put, à son grand regret, les étouffer dans leur berceau.

De combien les *arabesques*, qui semblent pourtant provenir de la même source, ne sont-elles pas préférables à ces grossières aberrations de l'esprit! — La simple explication de ces deux genres, rapprochés à dessein, fournira, nous le supposons, un parallèle suffisant pour la comparaison que nous avons promis d'établir entre eux.

Les *arabesques* sont les rêves de la peinture. On ne peut leur trouver de modèles vraisemblables que dans les hallucinations produites par le sommeil. La raison et le goût exigent qu'ils ne soient pas des songes de malades, mais des rêveries semblables à celles que l'opium, artistement dosé, procure aux Orientaux voluptueux, qui les préfèrent quelquefois à des erreurs moins chimériques.

Les peintres d'arabesques ne doivent pas perdre de vue les formes naturelles et les accidents heureux; ils doivent même les chercher, en tirer parti, et enrichir leurs portefeuilles et leur mémoire des études qu'ils en font.

Les arbrisseaux entrelacent et mêlent souvent de la manière la plus agréable leurs branches, leurs feuillages et leurs fleurs. Le cep d'une jeune vigne qu'on abandonne à elle-même s'étend par des courbures, modèles de souplesse et de grâce, à plusieurs arbres voisins, et, rattachée aux branches, se plie en guirlandes de l'un à l'autre. Une jeune fille, à quelques pas de là, se blottit dans un buisson de roses, et, désirant d'y être surprise, rougit d'une intention qu'elle ne croit pas cacher assez bien; une autre s'approche d'une fontaine, et, si elle est seule, s'occupe à s'y mirer avec complaisance; elle se plonge ensuite dans l'onde limpide, et l'artiste qui l'a surprise, ou qui plutôt imagine ces caprices et ces jeux de la nature, vivante ou inanimée, en les détachant de tout autre objet, les dispose par des combinaisons ingénieuses; il les agence sur une surface, souvent à différents étages et sur un fond arbitraire; il exécute ce qu'on appelle des *arabesques*.

Faut-il les varier? l'artiste instruit, dont l'imagination ne doit pas être moins féconde qu'aimable, assemble et dispose des étoffes riches ou légères qu'il suspend, qu'il rattache avec grâce, comme on le fait en décorant des tentes, des pavillons, des portiques, des balcons de palais, ou les bosquets dans lesquels Alcine vient d'ordonner des fêtes pour Roger.

Le peintre a-t-il le projet de s'éloigner de la nature pour enrichir et caractériser ses compositions? Il rappelle aussitôt à son souvenir les ingénieuses métamorphoses chantées par les poëtes. Il reproduit leurs sirènes, leurs sphinx, leurs dryades, les faunes, les génies et ces enfants célestes qui, voltigeant, caressent ou blessent les mortels au gré de leurs caprices. Ces artistes instruits peuplent encore leurs compositions d'animaux chimériques ou réels; ils rappellent les cultes bizarres qu'on leur a quelquefois rendus, ainsi qu'aux divinités tant célébrées par tous les arts; et, près des statues de Diane, de Vénus, de Flore ou d'Hébé, ils suspendent des guirlandes, des couronnes, des instruments de musique et des trophées; ils dressent des autels, des trépieds chargés de cassolettes, d'où s'exhale la fumée des parfums. Les vases les plus élégants sont couronnés par des chapeaux de fleurs; les feuillages entourent des bas-reliefs, des camées, des tableaux, qui rappellent les vœux offerts dans les temples; des ornements symboliques accompagnent, parent et caractérisent les divinités graves ou celles qui présidaient aux plaisirs des hommes. Ils n'oublient pas celles qui annoncent les saisons, les mois, l'amour, la guerre, la chasse, la pêche, enfin la sagesse ou la folie.

C'est lorsque le peintre d'*arabesques* en est à ce dernier caractère, qu'il doit mettre une mesure à ses caprices, et rappeler ce sentiment des convenances et des conventions reçues, ce goût enfin qui, d'après les justes relations que doivent avoir les choses entre elles, contiendra son délire; et, si cette loi semble trop austère pour un genre qu'il pourrait croire libre et indépendant de toute règle, qu'il jette un regard sur les modèles en cette manière que Raphaël a consacrés au Vatican, et qu'il soit bien convaincu que, plus on s'en écarte, plus on s'éloigne des véritables convenances du genre.



HISTOIRE (PEINTURE D'). — Quoique les anciens n'aient point établi de différents genres dans l'art, parce que la peinture, rivale de la nature, doit lutter avec elle dans toutes sortes de sujets, ils avaient donné quelques noms particuliers aux tableaux dont les imitations appartenaient à certains caractères de la nature. C'est ainsi qu'ils désignaient sous le nom de *megalographia* les peintures représentant des sujets nobles, grands, héroïques, divins; et qu'à ce mot ils opposèrent celui de *rhyparographia* pour signifier des tableaux représentant des boutiques où l'on vendait des denrées ordinaires. Ils donnaient de même encore le nom de *pornographes* aux peintres de courtisanes; et les Latins principalement désignaient par le terme *grylli* les tableaux des caricatures.

Il s'en faut de beaucoup que les modernes aient, en

cette circonstance comme en bien d'autres, fait preuve d'autant de bon sens et de tact que les anciens. Mais notre vanité n'y eût pas trouvé son compte; et c'est par elle surtout que nous tenons à briller. Ainsi, non contents d'avoir surchargé notre langage artistique d'autant d'appellations que la nature nous montre d'accidents et de formes; non contents d'avoir désigné chaque genre par un nom différent, comme s'il y avait différentes peintures, nous avons encore voulu que nos artistes prissent pour ainsi dire la désignation de leur plus ou moins de mérite, la prétendue dose de leur talent, si je puis m'exprimer ainsi, du nom du genre auquel ils s'adonneraient le plus spécialement. N'avons-nous pas, en effet, *peintre d'histoire, peintre de marine, peintre de portraits, peintre de paysages?* et que sais-je encore tous les peintres qu'il n'y a pas? — Qu'en arrive-t-il de moins fâcheux? Chacun, comme on le pense bien, vante son *genre* et l'élève au-dessus des autres, chose facile à concevoir, puisqu'on fait dépendre le plus ou moins de mérite de l'artiste du plus ou moins de valeur de ce même genre. On ne peut guère s'élever sans abaisser ou du moins, hélas! sans blesser quelqu'un. La réputation est en jeu; l'amour-propre se mêle de la partie; on se contente de se vanter d'abord, puis on injurie les autres; *et voilà la guerre allumée!*

Diderot nous a donné, dans les quelques lignes suivantes, une assez plaisante idée de ces sortes d'escarmouches artistiques.

« Les peintres de genre et les peintres d'histoire, dit-il, n'avouent pas nettement le mépris qu'ils se portent réciproquement; mais on le devine. Ceux-ci regardent les premiers comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature, qu'ils n'osent perdre un moment de vue. Pauvres copistes qu'ils compareraient volontiers à notre artisan des Gobelins, qui va choisissant ses brins de laine les uns après les autres, pour en former une vraie nuance du tableau qu'il a derrière le dos. A les entendre, ce sont gens à petits sujets mesquins, à petites scènes domestiques, prises du coin des rues, à qui l'on ne peut rien accorder au delà du mécanisme du métier, et qui ne sont rien quand ils n'ont pas porté ce métier au premier degré.

« Le peintre de genre, de son côté, regarde la peinture historique comme un genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance, ni vérité; où tout est outré; qui n'a rien de commun avec la nature; où la fausseté se décèle, et dans les caractères exagérés qui n'ont existé nulle part, et dans les incidents qui sont d'imagination, et dans le sujet entier que l'artiste n'a jamais vu hors de sa tête creuse, et dans les détails qu'il a pris on ne sait où, et dans ce style qu'on appelle grand et sublime, et qui n'a point de modèle dans la nature, et dans les actions et les mouvements des figures, si loin des actions et des mouvements réels. » Dieu sait où s'arrêta souvent cette querelle! Le seul ridicule qui s'attache à ces appellations ne devrait-il pas, au reste, suffire à les faire délaisser? Le peintre d'histoire ne peut-il donc peindre que les faits historiques? Le peintre de paysages ne sait-il représenter que des bois, des vallons, des fleurs, ou quelques animaux qui paissent l'herbe? Le peintre de marine ne doit-il savoir rendre que le calme ou la fureur des mers? Le peintre de portraits n'est-il capable d'*attraper* que les portraits? — Il y avait autrefois, à Londres, un peintre très-habile, nommé Vanhaken, qui ne travaillait qu'aux draperies. On lui envoyait, des différents quartiers de la ville, et même des provinces les plus éloignées, des toiles de toute grandeur, sur lesquelles un ou plusieurs visages étaient peints, et le peintre qui les adressait ajoutait au bas, assez plaisamment, la description des tailles grosses ou menues, grandes ou petites, des mains, des bras, des cuisses, des jambes; le tout pour indiquer le volume et l'ampleur qu'il fallait donner aux étoffes. Et notre homme drapait bravement des membres qui n'existaient pas. — L'histoire, qui nous a conservé ce fait, ne dit pas toutefois que Vanhaken ne sut peindre que les draperies; et le bon sens encore moins que, pour avoir mérité le titre de peintre, il ait dû borner là son talent.



ICONOCLASTES. — Les persécutions étonnantes des iconoclastes, ou briseurs d'images, anéantirent presque tous les monuments des beaux-arts antiques. — Ce fut Léon l'isaurien qui donna, le premier, le signal de cette guerre sauvage. Il était encore simple berger lorsque deux juifs l'abordant un soir qu'il ramenait ses troupeaux à l'étable, lui firent cette prédiction : « Léon, de grandes destinées te sont annoncées par ton étoile : tu t'asseoiras un jour sur le trône d'or de Constantinople; et tu y compteras quarante années d'un règne heureux, si tu nous jures ici d'abolir les images vénérées des chrétiens, partout où s'étendra ta puissance. — Je le jure, » répondit le berger. — L'isaurien tint sa parole. Aussitôt qu'il vit briller sur son front la couronne des empereurs, il commença de faire effacer toutes les peintures des églises, tant celles qu'on voyait sur les murs que tous les tableaux dont elles étaient décorées : d'impitoyables commissaires furent en outre envoyés par lui dans toutes les annexes de son empire, avec ordre de n'épargner pas plus les statues que les œuvres du pinceau; et le génie des arts, se voilant la face de son aile, eut la douleur d'assister chaque jour, sur la grande place de la ville même de Constantin, au dévorant incendie de ses chefs-d'œuvre les plus vantés.

Le pape cependant, enflammé par le récit d'un évêque qui lui proteste, avec serment, avoir été averti par Dieu lui-même qu'on devait honorer l'image de la Vierge, le pape lance contre le nouvel empereur les foudres de l'excommunication. — Foudres inutiles! La juste colère du saint-siége est impuissante à réprimer ces honteux ravages, et l'on voit même un certain patriarche, nommé Nicétas, qui, voulant sans doute faire sa cour aux empereurs iconoclastes, détruit de sa propre main les mosaïques, les lambris, les bas-reliefs de son palais, et fait couvrir d'une couche de chaux toutes les murailles des églises, afin qu'on ne puisse pas dire qu'il ait laissé le moindre vestige d'aucune image.

Cette guerre impie, loin de s'affaiblir avec le temps, semble au contraire accroître de fureur. La persécution des iconoclastes, qui ne s'était d'abord étendue que sur les travaux des artistes, atteignit bientôt les artistes eux-mêmes. Théophile, cet infâme empereur, dont le fanatisme ne peut qu'ajouter encore au mépris dont nous couvrons sa mémoire, Théophile ne se contenta point de détruire le peu de peintures qui restait de son temps, il se rendit encore le persécuteur des sculpteurs et des peintres, et leur défendit d'exercer leur art sous peine de la vie. — Ordonnez donc à l'homme vertueux de ne plus aimer la vertu! au mahométan égaré dans le désert de ne pas invoquer Mahomet, son prophète tout-puissant! au

vrai chrétien sur les bords de la tombe de ne plus honorer la Vierge Marie, et de renier son Dieu! — Les beaux-arts eurent leurs martyrs!

La défense portée par Théophile ne put cependant empêcher le moine Lazare, entre autres, de travailler en secret à des tableaux de dévotion. Le monstre en fut instruit, et, tout irrité qu'il était du courage de cet artiste, il lui fit éprouver des tourments affreux. Il ne les lui fit cependant point endurer jusqu'à la mort; car, après avoir eu la cruauté de lui appliquer aux mains des lames ardentes, afin de lui en brûler les chairs, s'imaginant sans doute que le peintre serait désormais hors d'état de manier le pinceau, il crut pouvoir céder aux larmes de l'impératrice Théodora, qui lui demandait, avec les plus vives instances, la vie et la liberté de cet infortuné. Mais Lazare, caché dans l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Constantinople même, ne laissa pas d'employer ses mains brûlées à divers ouvrages de peinture. — La sensible impératrice, à quelque temps de là, faillit elle-même être victime de la rage aveugle de l'empereur : — sa présence d'esprit, ainsi que nous allons le voir, fit heureusement retomber sur le dos de son accusateur la correction qui lui était peut-être réservée. — O génie inventif des femmes! qui pourra jamais te mesurer!

Un jour donc que Théodora récitait ses prières devant quelques statuettes d'apôtres ou de saints, le fou de Théophile la surprit. Comme Dandery (c'est le nom du fou) n'était point habitué de voir aucune sorte d'images, Théodora lui persuada facilement que c'était des poupées qu'elle préparait pour ses filles. Dandery parut fort satisfait de l'explication : cependant, comme il s'imagina qu'il pourrait bien y avoir là-dessous peut-être au moins matière à quelque scandale, il s'empressa de courir vers l'empereur : — « Maître, dit-il, je viens de chez l'impératrice; je l'ai trouvée qui baisait les plus jolies poupées du monde. » — Le soupçonneux Théophile se doutant qu'il s'agissait d'images, courut furieux à l'appartement de sa femme, et lui reprocha durement ce qu'il appelait son idolâtrie. La princesse laissa passer le premier feu, et lui dit ensuite en éclatant de rire : « Eh quoi! seigneur, vous vous laissez donc surprendre aux discours d'un fou qui vient de se tromper lui-même de la manière du monde la plus plaisante. Lorsqu'il est entré dans ma chambre, j'étais à ma toilette, entourée de mes filles; il a pris nos images qu'il a vues dans le miroir pour des poupées qu'on babillait, et il vous est allé faire ce beau conte, après que nous nous sommes bien diverties à l'entretenir dans sa bizarre idée. » — Théophile ajouta foi aux paroles de la princesse, et se moqua beaucoup de l'imbécillité de son fou, *lequel fou l'impératrice fit étriller d'importance*, afin de lui ôter l'envie de parler une autre fois des prétendues poupées qu'il pourrait apercevoir chez elle.

— Avant d'en finir avec les iconoclastes qui dévastèrent, à différentes reprises, les monuments les plus précieux de toute l'Europe artistique, citons une dernière anecdote, qui prouve de combien une audace ingénieuse l'emporte souvent, dans les circonstances les plus pénibles de la vie, sur une servile timidité. — Le solitaire saint Etienne fut traîné devant l'empereur Constantin *Copronyme*, qui, voulant faire le théologien, entreprit de lui prouver qu'il était raisonnable d'abolir les images. Etienne tâcha d'abord de répondre au discours du prince; mais, voyant que les fortes raisons qu'il alléguait n'étaient point entendues, il tira de dessous sa robe une pièce d'argent, empreinte de l'image de Constantin lui-même, et, la montrant à toute l'assemblée, il demanda si celui qui la foulerait aux pieds ne mériterait pas d'être puni pour l'outrage qu'il aurait fait à l'empereur. On répondit sans hésiter que ce serait un crime punissable du dernier supplice. Alors le saint, adressant la parole à Constantin : « — Eh! quoi donc, seigneur, s'écria-t-il, c'est un crime d'insulter à votre image, qu'on voit gravée sur ce métal, parce que l'outrage retombe sur votre personne; et vous ne croirez pas que c'en soit un de briser, de jeter au feu l'image de Jésus-Christ! » — L'empereur ne se convertit point pour cela, dit-on; mais il laissa le solitaire s'en retourner tranquillement dans sa solitude.

IMITATION. — C'est une chinoiserie que je vais vous conter :

Le pavillon français, comme vous savez, parcourt à peu près toutes les mers, grâce à la permission de Dieu et de l'Angleterre. — Un jour donc que l'un de nos vaisseaux, fatigué d'un long voyage, et tout meurtri par les tempêtes qu'il avait essuyées en doublant le cap Horn; un jour qu'il longeait tristement les côtes de la Chine, lofant péniblement de droite et de gauche, cherchant un port où il pût se radouber et se ravitailler en même temps, il vit une foule de conques se jeter à la mer, comme le ferait une troupe de canards, et nager aussitôt dans ses eaux. Ces conques étaient montées par des sectateurs de *Boudha*, qui, voyant enfin le navire mettre en panne et ses larges voiles se serrer une à une sous les efforts cadencés des matelots, avaient fait à part eux ce petit raisonnement : « Voilà un pauvre trois-mâts aux trois quarts démâté; peut-être a-t-il besoin de secours? » Et ils s'empressaient d'accourir vers lui; tellement il est vrai de dire que l'humanité se pratique avec empressement dans tous les pays du monde, *moyennant le salaire que partout l'on espère en retirer*. — En un instant ils sont à bord; et les voilà tout aussitôt, — la curiosité chinoise est proverbe, — les voilà courant de la poupe à la proue du navire, visitant tous les recoins, descendant dans le plus bas fond de la cale, grimpant dans les huniers et jusqu'à la cime des vergues, montrant leurs faces chinoises à tous les sabords.

Laissons-les courir où bon leur semblera; laissons-les même se casser le cou tout à leur aise, s'ils y trouvent quelque plaisir, c'est affaire qui les regarde. Nous n'avons à nous occuper, du reste, que de celui-ci de leurs compagnons, qui, debout sur le pont au milieu de l'équipage, semble passer une revue de propreté, si minutieuse est l'attention avec laquelle il examine un chacun des pieds à la tête. — Il n'est homme sur terre qui fut jamais plus affairé que ne paraissait l'être ce mangeur de riz! — C'était surtout les pantalons qui semblaient attirer le plus vivement ses regards et pour ainsi dire sa sollicitude. Il les touchait attentivement l'un après l'autre, tournait autour d'eux trois et quatre fois, les secouait ensuite avec une certaine précaution, comme pour s'assurer si dès le soir même ils ne tomberaient point en guenilles; et, à chaque nouvelle épreuve qu'il leur faisait subir, vous l'eussiez vu croiser ses petites mains sur son gros ventre, cligner ses petits yeux tout ronds, et branler, — en signe de pitié sans doute, — sa moqueuse petite tête de Chinois, surmontée d'une touffe unique de cheveux, laquelle ressemblait assez, par parenthèse, à la lonque queue d'un gros rat. Le fait est que les malheureuses culottes de nos marins méritaient bien aussi quelque commisération : les unes étaient à ce point percées à jour, qu'on aurait dit, à les voir, les rosaces de quelque cathédrale; les autres, dont les trous étaient un tant soit peu bouchés par des pièces de différentes couleurs, auraient pu, d'une certaine distance, être prises pour des mosaïques des plus nuancées. — Le capitaine fut des premiers à s'apercevoir du singulier manége de notre homme : « — Parbleu! fit-il en lui-même, ce gros ventre-là m'a tout l'air d'être porté par un tailleur; et, puisqu'aussi bien il me faudra louvoyer pour le moins un mois dans ces parages, j'ai bonne envie de lui commander une centaine de pantalons pour mes hommes. Ce ne sera pas du luxe au reste; car, avant qu'il soit un mois, nous pourrions, ma foi, bien être un peu moins vêtus que des sauvages. — Hé! Chinois! Diable soit de l'animal! pensa-t-il tout haut : je ne suis jamais capable de me faire comprendre de ce rhinocéros-là! » Il appela l'interprète : — « Demandez à ce Chinois si, d'ici à quinze jours, il peut avoir fabriqué une centaine de pantalons de toile. » — Le Chinois, interrogé dans sa langue, jura *par les sacrés excréments du grand Lama* qu'il livrerait, avant cette époque, la commande dont on voulait bien l'honorer. — « C'est bien, répondit le capitaine, faites-lui donner un pantalon pour lui servir de modèle, car il est inutile qu'il prenne mesure à tout le monde, et dites-lui d'apporter tous ses soins à l'*imiter* autant que possible. »

Douze jours après, le tailleur retournait à bord, chargé comme un mulet : à peine si l'on distinguait le bout de

son nez sous les cent pantalons qu'il portait sur son dos, sur ses bras, sur sa tête. — O bonheur inattendu ! c'est devant les officiers réunis par hasard qu'on lui commande de poser son précieux fardeau. Ces beaux messieurs tout galonnés d'or sur toutes les coutures vont donc admirer *ses ouvrages!* Il en recevra certainement les félicitations les plus flatteuses! Peut-être même, ces jeunes officiers, émerveillés de son talent, lui feront-ils quelque commande ! — En attendant, la joie la plus modeste colore son visage. « Que son Dieu le rappelle à lui quand sa bonté divine l'exigera, jamais lui, tailleur, n'éprouvera d'émotion plus douce que celle de ce moment, quand bien même il lui serait donné de rendre le dernier soupir, *tenant une bienheureuse queue de vache à la main!* »

Le capitaine, cependant, examine les pantalons. Le premier qu'il touche est rapiécé, sur le beau milieu de la cuisse gauche, d'une pièce rouge de la largeur à peu près d'une pièce de cinq francs : — « Peste soit du magot, dit-il ; le maladroit, tout en allumant sa chibouque, aura laissé tomber du feu sur sa toile. » Il en prend un second : même pièce rouge. Un troisième, un quatrième, tous enfin sont successivement passés en revue : tous étaient rapiécés de même sorte. — « Mille tonnerres ! s'écria le capitaine en se tournant d'un bond vers l'interprète : demandez donc à ce misérable, que j'ai bien envie de faire pendre, en guise de girouette, au mât de perroquet, pourquoi toutes ces pièces rouges à ces pantalons? — Le Chinois, qui n'était plus joyeux, montrant alors son modèle, qui était également marqué d'une pièce rouge absolument pareille aux autres : — J'ai *imité*, dit-il. »

— La morale de cette histoire est que, dans les arts surtout, l'on ne doit pas *chinoisement* imiter; et qu'il faut se



J'ai *imité* dit-il.

bien garder d'introduire dans ses œuvres le plus ou moins de *pièces rouges* dont la nature est elle-même quelquefois affublée.

INSIPIDE — « *Les Français ne savent faire que des messieurs,* » disaient les Italiens, du temps qu'ils étaient nos maîtres dans les arts. Ils voulaient dire par là que les Français s'éloignaient de la simplicité antique, si estimée des vrais connaisseurs; que, dans leurs ouvrages, ils mettaient, à la place de cette simplicité, un air national; que nos peintres et nos sculpteurs joignaient souvent au mauvais choix des ornements un profusion *insipide*. L'épithète *insipide*, qui signifie sans goût, sans choix, sans élégance, sans sagesse, s'applique à toutes les parties de la peinture, mais plus particulièrement à la couleur.

INVENTION. — L'invention, dans les arts, est à la fois la puissance qui crée, et le jugement qui sait faire un choix dans la nature. Elle demande l'imagination, qui enfante; l'esprit, qui discerne; la prudence, qui se méfie; le goût, qui guide; et, avant tout, l'érudition, qui est le flambeau des arts, comme elle l'est des sciences et des lettres. L'invention est donc le génie, quand la fougue de l'artiste est contenue et soutenue par certaines règles fondamentales et immuables.

Un artiste — soit un peintre — s'est-il déterminé sur l'action qui doit faire le sujet de son tableau? Qu'il commence par bien imprimer cette action dans son esprit; qu'il s'y intéresse ensuite le plus vivement possible, et comme si lui-même était l'un des principaux personnages de son drame; qu'il se transporte, par son imagination, sur les lieux de la scène; qu'il en scrute d'un œil avide toutes les circonstances; qu'il en examine toutes les faces; qu'il médite sur tous les accessoires; qu'il retranche sans hésiter tout l'inutile et le superflu — le superflu étant toujours inutile, et l'inutile toujours nuisible à l'intérêt; — qu'il fasse choix de tout ce qui peut contribuer à produire un effet avantageux; et que, dans cette liberté qui lui est donnée d'introduire des incidents et de retrancher des circonstances, il se garde bien de s'écarter du vrai, ou tout au moins du vraisemblable : on dira d'un sujet ainsi traité qu'il est beau d'*invention*.

Il n'est point de sujet où l'on puisse donner un plus grand essor à son *invention* dans que la représentation d'une bataille, des ravages d'une peste, d'un incendie, d'une assemblée tumultueuse; mais il n'en est pas non plus qui permette moins d'altérer l'histoire, et de faire ce qu'on appelle un roman. Chaque personnage doit y soutenir son caractère; tout doit y être observé avec la fidélité la plus scrupuleuse, le pays, le lieu de l'action, les mœurs, les costumes; à moins cependant que le sujet soit de pure imagination : en ce cas, l'artiste n'a de règles que le vraisemblable.

Toute action ayant différentes faces, un artiste marque le degré de son invention par le choix qu'il sait faire de la plus avantageuse, par l'esprit, le tact, l'imagination, le génie qu'il sait y déployer; mais, dans l'élan qu'il lui donne, il doit se garder d'oublier qu'un tableau historique, ou supposé tel, ne doit représenter qu'un seul instant d'une action, qu'il n'y faut rien ajouter qu'on ne puisse supposer s'être fait ou être arrivé dans le même temps, ou qui ne concoure à l'effet de l'action principale.

Devons-nous encore ajouter que rien ne saurait justifier l'absurde; que, — dans une peinture, — *un âne ne doit point avoir son fauteuil à l'Académie;* et que la bienséance, malgré tout le respect dû à Paul Véronèse, ne peut regarder, sans une certaine répugnance, le chien qu'il a représenté rongeant son os dans un festin où des personnages de la plus haute qualité sont à table? Insister sur ce point serait faire injure au goût du dix-neuvième siècle, qui comprend si bien la dignité.

Toutes ces règles dictées par le savoir, par les convenances et par le goût, n'empêchent point qu'on ne doive faire entrer dans un sujet toute la variété dont il est susceptible. Cette variété est même absolument requise dans toute production représentant une multitude; et il est indispensable qu'à côté de la figure principale, — laquelle figure doit se faire remarquer, — l'on introduise dans les autres personnages une certaine nuance de caractère, d'attitude et de passions, pourvu toutefois — nous le répétons — que cette variété soit convenable et naturelle.

— Artistes de tout genre, veillez surtout à ne point tomber dans l'obscurité, qui n'est jamais pardonnable : on n'aime pas plus les mystères dans les arts que les labyrinthes dans les lettres. Que s'il vous prend fantaisie parfois de jouer avec l'allégorie, votre allégorie repose invariablement sur des indices autorisés par la coutume ou par les ingénieuses fables de l'antiquité, ou que tout au moins elle présente au spectateur une explication claire, nette, facile; et ne soyez jamais inintelligibles par le sot amour-propre d'inventer des énigmes, ou sous le ridicule prétexte de ne vouloir être appréciés que par certaines gens d'élite. Les beaux-arts sont un grand livre où tout le monde veut et doit pouvoir lire.



LACHÉ (Peinture ou manière). — On n'entend que trop souvent les artistes et les amateurs employer le mot *lâché*, dans cette phrase, par exemple : « *Cette peinture est bien lâchée,* » pour exprimer que son auteur s'est montré mou, lâche, négligé dans cette circonstance, et que son tableau a de tout en tout mauvaise mine. — Nous prendrons la liberté de faire observer que cette expression *médicale* « *lâchée,* » n'est point française en ce sens, à moins cependant qu'on ne veuille dire métaphoriquement : « *Cette malheureuse peinture a bien la colique!* » — Mais, en conscience, la métaphore serait-elle de mise, bien que l'on fasse assez piteuse mine quand on a la colique, et que — passez-moi cet autre mot — l'on *se débraille* assez de toute sa personne? — Le terme *lâché* est au moins *impropre*, comme on le voit, et nous conseillons fort de le remplacer par un autre.

LARGE. — Encore une expression métaphorique. Celle-là, par exemple, a sur sa voisine l'immense avantage de ne rien exprimer du tout. Beaucoup de critiques se mettent fort à l'aise en employant ce terme, dit M. de Montabert. — Cela n'est que trop vrai, monsieur : il ne se passe point une journée que nous ne soyons *largement* assommés par les *larges* de ces messieurs. *Pinceau large, manière large, composition large,* pleuvent d'une façon alarmante sur notre tête. Qui sait où s'arrêtera ce déluge? Il faut croire que nos critiques ont une aussi malheureuse passion pour le mot *large*, que nos amis les Anglais pour le mot *beautifull*. — Ce mot signifie beau. — Vous ne sauriez demander quoi que ce soit, à ces braves insulaires, sans qu'ils vous répondent *beautifull*. Ils vivent dans leur *beautifull;* ils se mettent à l'aise dans leur *beautifull;* ils s'épanouissent dans leur *beautifull;* ce qui, par parenthèse, nous a souvent donné l'envie de leur adresser bien des questions saugrenues, pour voir jusqu'où pouvait aller leur amour pour leur



Beautifull.

cher *beautifull*. — De grâce! messieurs les critiques français, ne soyez pas, à ce point, serviles imitateurs des modes anglaises; et donnez-nous autre chose que votre *large*, ne fût-ce que par égard pour la nouveauté.

LETTRES GRISES. — Tout le monde sait qu'on appelle ainsi les lettres majuscules de l'alphabet romain, ornées de gravures, soit en fleurons, soit en figures. Telles sont, dans cet ouvrage, les lettres romaines alphabétiques, indicatrices de chaque nouvelle série contenue dans la lettre initiale qu'elles ont mission d'annoncer. Comme ce genre de gravure demande quelquefois de l'imagination à son auteur, et qu'il en fait quelquefois aussi ressortir le mérite, on ne manque jamais, lorsqu'on fait le recueil des pièces d'un graveur, de ramasser jusqu'aux *lettres grises* de sa composition.

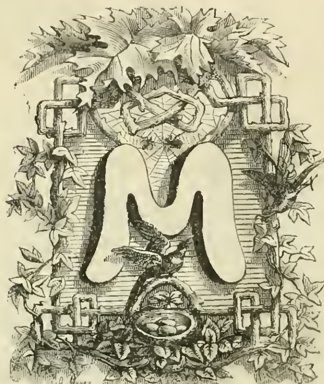
LICENCE. — On dit d'un tableau qu'il y a de grandes *licences* contre la perspective et les règles de l'art, lorsque la correction, le costume, l'action représentée, ne sont pas conformes aux lois de la peinture ou à l'histoire. Le peintre a, comme le poëte, le droit d'oser, mais il ne doit pas pour cela s'écarter de la vraisemblance. — Surtout dans vos *licences*,

> N'imitez pas ce fou qui, décrivant les mers,
> Et peignant, au milieu de leurs flots entr'ouverts,
> L'Hébreu sauvé du joug de ses injustes maîtres,
> Met, pour le voir passer, les poissons aux fenêtres.
>
> BOILEAU.

LOUAGE (Figures de). — (Voy. Figures a louer.)

LUMINAIRE. — Ce mot est l'expression générale. Fenêtre, jour, flambeau, sont des termes particuliers.

LYRIQUE. — Cette épithète se donnait autrefois à la poésie faite pour être chantée et accompagnée de la lyre ou cithare par le chanteur, comme les odes et autres chansons, à la différence de la poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnait avec des flûtes, et par d'autres que le chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la mauvaise prose alignée et tant soit peu rimée de nos opéras, et, par extension, à la musique dramatique et imitative du théâtre.



MARCHE. — « Sous un ciel couvert d'épais nuages, où la clarté du jour ne pénètre qu'avec peine, s'élèvent de vastes et antiques forêts. L'horreur, le silence et la nuit les habitent. Des arbres, presque aussi vieux que la terre qui les porte, s'y élèvent et s'y amoncellent, pour ainsi dire, sans ordre, les uns contre les autres. Leurs branches, touffues et entrelacées, n'offrent avec peine que des routes tortueuses que des ronces embarrassent encore. Là, des cimes énormes succombent sous le poids des années ou la violence des vents; elles tombent avec effort sur des troncs antiques qui gisaient à leurs pieds, et recouvraient d'autres troncs à demi pourris. L'on n'entend, dans ces affreuses solitudes, dans ce séjour rude et sauvage, que les cris rauques et funèbres d'oiseaux voraces, les hurlements des ours qui cherchent une proie, le fracas d'un torrent qui se précipite d'une roche escarpée, rejaillit en vapeur et fait gronder les échos de ces lieux brutes et incultes, ou le bruit des rochers que la main du temps fait rouler au milieu de ces forêts retentissantes. Là, habitent, dans des cavernes, des hommes durs, féroces, indomptables, ne vivant que de leur chasse, ne nourrissant que de sang, et ne désirant que de le boire dans le crâne de leurs ennemis. Lorsque l'hiver vient étendre ses glaces sur ces âpres contrées; qu'il répand à grands flots la neige; que les eaux cessent de couler, se glacent et se durcissent; que les fleuves sont changés en masse solide capable de soutenir les plus lourds fardeaux, et que la mer ne présente plus qu'une plaine rigide de glace dure et compacte, ces hommes féroces sortent de leurs tanières. Tout va leur servir de chemin; ils trouveront même sur la mer et sur les fleuves des routes plus sûres, plus courtes et moins embarrassées que celles qui traversent leurs forêts. La massue d'une main et la hache de l'autre, ils partent pour aller au loin surprendre les animaux dont ils se nourrissent, et enlever des bourgades entières pour servir à leurs repas inhumains. Ils vont donner la mort, et peut-être la recevoir. Pressés par la faim, agités par la férocité, pleins de courage, de cruauté et de force, s'animant par le souvenir de leurs victoires passées, cherchant à s'étourdir sur le danger qui les menace, ils profèrent à haute voix l'expression de leurs sensations profondes et horribles : ils crient, ils élèvent leurs voix avec effort, et tâchent d'en remplir tous les lieux qu'ils parcourent; un enthousiasme atroce s'empare de leur âme; une espèce de chant sauvage, une chanson barbare sort de leurs bouches avec leurs paroles de mort et de carnage. Cette chanson accompagne leurs courses; elle doit donc avoir une espèce de régularité. Tous, animés du même désir de répandre le sang, d'étouffer la crainte et de faire taire la voix de la nature, élèvent leurs cris et chantent. Mais leurs enfants et leurs femmes ont resté dans les cavernes qui leur servent de repaire; l'harmonie naturelle n'a jamais agi que faiblement sur leurs organes grossiers; peut-être même n'a-t-elle jamais été entendue dans ces contrées glacées! les cris des animaux, ou le fracas des arbres, des rochers et des torrents qui s'y précipitent, y ont fait naître des bruits, mais jamais des sons. Ce premier chœur barbare et terrible y est donc chanté presque entièrement à l'unisson. Ainsi a été formé le premier chant guerrier, le premier chœur militaire, dont le caractère exige, en effet, peu de parties et d'harmonie, mais des chants fortement prononcés, coupés régulièrement, et faits pour accompagner la marche d'hommes armés et pour en suivre les mouvements. »

Le plus étonnant modèle du genre est, sans contredit, la fougueuse *Marseillaise*. Depuis bientôt soixante années, sous ses accents belliqueux et terribles, croulent les remparts et tombent les trônes.

— Il faut bien le dire, afin de ne point attirer sur nous un honneur que nous ne méritons pas, nous avons taillé le diamant que l'on vient d'admirer dans la mine si riche en poésie du comte de Lacépède.

MARIONNETTES. — Nous ne sommes pas surpris d'apprendre que, de tout temps, on a fait des statues de toutes sortes de matières, soit ou non combinées; mais une chose qui nous étonnera peut-être, c'est que la forme de ces statues a souvent été aussi variée qu'il y avait de diversités dans les corps dont elles étaient formées. Nous allons en citer quelques exemples. — Les Egyptiens inventèrent des statues pour les fêtes de Bacchus, et qui n'avaient qu'un demi-pied de haut; elles étaient portées de village en village par des troupes de femmes, espèces de bacchantes, qui chantaient les louanges du dieu de la treille, et elles se remuaient par le moyen des nerfs dont elles étaient composées, à peu près comme nos marionnettes.

A la pompe funèbre de Ptolémée Soter, il y avait une figure de douze pieds de haut, représentant la nourrice de Bacchus. Cette statue, qui était assise, se levait de dessus son siége, sans que personne y touchât, et, après avoir versé du lait contenu dans une fiole d'or, elle se rasseyait à sa place.

— On voit que les anciens avaient un grand nombre de statues formées, intérieurement, de parties mobiles, et qui paraissaient se mouvoir d'elles-mêmes, à l'aide de certains ressorts, ou de l'aimant et du mercure. — Si la plupart des figures de Dédale semblaient, comme on nous le dit, marcher naturellement, ne pourrait-on pas croire qu'elles étaient dans ce genre tout à fait bizarre?

Le squelette qui se meut de lui-même sur une table, selon que le dit Pétrone, dans le *repas de Trimalcion*, montre que les Romains s'amusaient de ces petites machines ingénieuses, ainsi que les Egyptiens et les Grecs.

On doit encore ranger dans la même classe les figures dont il est parlé dans Xénophon : — Socrate, demandant à celui qui les faisait mouvoir ce qu'il désirait le plus dans le monde, en reçut cette réponse : — « Tous mes vœux se bornent à voir augmenter le nombre des sots, puisque ce sont eux qui me font vivre à mon aise. »

S'attendait-on de trouver aux *marionnettes*, dont s'amusent les enfants et les badauds, — ces derniers toujours de plus en plus nombreux, Dieu merci! — s'attendait-on de trouver aux marionnettes une origine aussi antique? Mais qui de nos lecteurs ignore que les folies des hommes

sont de tout temps et de tout pays? — Il paraît que l'aimant, ainsi que ses effets, ne sont point non plus une découverte moderne. Le poëte Claudien, qui florissait sous Arcadius et Honorius, parle d'une statue de Mars, entièrement de fer, et d'une Vénus faite avec de l'aimant, et qui étaient construites de manière que, lorsqu'on voulait les faire agir, elles venaient aussitôt s'embrasser. Il y avait même à Rome de pareilles statues à la porte du temple de Mars.

L'avarice du tyran Nabis, qui régna dans Lacédémone, lui en fit inventer une à peu près du même genre. Cette machine singulière représentait au naturel une femme revêtue d'habits magnifiques, et très-ressemblante à l'épouse de Nabis. Lorsqu'il mandait à son palais quelqu'un, dans le dessein d'en tirer de l'argent, il commençait par lui décrire avec douceur l'extrême péril dont il prétendait que la patrie était menacée. Si on se laissait toucher par ses discours, on en était quitte pour une somme plus ou moins considérable; mais, quand on opposait une résistance opiniâtre, il s'écriait: « Peut-être que je n'ai pas le pouvoir de vous persuader; j'espère que vous serez plus sensible aux instances de ma femme Apéga. » En achevant ces paroles, il entraînait le malheureux dans l'appartement de sa prétendue épouse, qu'il prenait aussitôt par la main, la levait de sa chaise, et la conduisait à la victime. Cette statue, d'une ressemblance étonnante, et que des ressorts secrets faisaient mouvoir, avait les mains, les bras et le sein hérissés de pointes de fer aiguës et imperceptibles; elle les enfonçait dans le corps du malheureux, qu'elle déchirait en l'embrassant, et que la douleur contraignait à donner au tyran une partie de sa fortune.

Indépendamment de nos *marionnettes*, nous trouvons, de nos jours, quelques figures construites avec le même artifice. Avant l'établissement du calvinisme, on voyait à Boxley, en Angleterre, un crucifix qui passait pour miraculeux, et qu'on nommait le *crucifix de grâce*. C'était l'ouvrage de la fourberie, et le mécanisme en était fort savant: suivant les divers mouvements qu'on lui imprimait, par des ressorts cachés dans un appartement voisin, il se courbait, se haussait, se baissait, branlait la tête, remuait les lèvres, roulait les yeux, et fronçait même le sourcil.

MOSAIQUE. — La mosaïque est une espèce de marqueterie. C'est un assemblage de petites pierres, de cailloux, de petits morceaux de marbre de différentes couleurs, artistement incrustés et arrangés dans un enduit de mortier frais, et d'une manière à représenter, comme dans la peinture, des objets avec les couleurs qui leur sont propres. Au défaut de pierres naturelles, souvent difficiles à trouver pour un ouvrage qui exige le plus grand soin dans le choix des matières dont on le compose, ou qui demanderaient un temps infini à les préparer, on a souvent eu recours à des pâtes, à des compositions de verre et d'émail, que l'on fait au creuset, et qui prennent une couleur vive et brillante.

Quoique ce genre de travail demande un peu de science dans la peinture, il est cependant facile de juger que son exécution est plutôt un ouvrage de patience que d'art. Avant de se mettre à l'œuvre, il faut avoir tous les dessins au net de la grandeur de l'ouvrage qu'on se propose d'exécuter, c'est-à-dire des cartons comme pour la fresque, et, près de soi, le tableau peint, soit en grand, soit en petit, qui doit servir de modèle pour la distribution du coloris. On range ensuite par ordre, dans des paniers ou boîtes plates, toutes les petites pierres de chaque teinte ou nuance d'une même couleur. Il n'est pas nécessaire que toutes les pierres soient de même figure; il suffit qu'elles puissent s'adapter exactement les unes auprès des autres, de manière qu'elles ne laissent pas entre elles de vides trop sensibles. Il faut aussi que l'ouvrage fini présente une surface la plus unie et la plus égale possible, c'est-à-dire qu'une pierre ne soit pas plus saillante que l'autre.

— Quel peuple inventa la mosaïque? Mon avis est que je n'en sais rien, et c'est, je crois, le meilleur que l'on puisse avoir, à moins que l'on ne veuille être la dupe de quelqu'une de ces milliers de fables contradictoires qui enveloppent d'un nuage épais le berceau du plus mince rejeton des beaux-arts. Si nous en croyons Pline, cependant, les Grecs ont été les premiers qui cultivèrent la mosaïque. Qu'ils l'aient ou non inventée, il nous suffit de savoir qu'ils la pratiquèrent. Et, en effet, le même auteur, Pline, fait mention d'un ouvrage fameux en ce genre, que l'on désignait par le mot grec ἀσάρωτος, dont la signification, en notre langue, est *non balayé*, parce que cet ouvrage singulier offrait, dit-on, à l'œil des ordures, des miettes de pain et d'autres choses qui tombent d'une table, représentées si naturellement, qu'il semblait qu'on eût oublié de balayer la salle où était cette fameuse mosaïque

Cette sorte de peinture, que les Latins appelaient *opus musicum*, ne fut d'abord qu'un assemblage de petits carreaux de différentes couleurs pour former une certaine variété, et quelques rinceaux ou autres ornements, comme, par exemple, cette fameuse table de porphyre incrustée de pierres fines représentant une cage, et que l'on voyait autrefois au portique de Saint-Pierre de Rome; mais des peintres s'avisèrent, dans la suite, de l'enrichir par des représentations de figures humaines, d'animaux, de fleurs, même de traits historiques; et, de la sorte, ils en firent presque un art.

Notre époque, malgré tout, ne s'est pas montrée curieuse de conserver un genre où l'imagination avait si peu de part; et, si nous sommes à même de pouvoir apprécier aujourd'hui les difficultés de la mosaïque, et la patience plus qu'humaine dont il fallait être doué du ciel pour y réussir, ce n'est qu'en examinant les productions curieuses que nous en ont laissées le moyen âge et les premiers temps de la renaissance. — On peut encore admirer, à Sienne, le pavé de l'église cathédrale, où l'on voit le sacrifice d'Abraham représenté. Il est composé de trois sortes de marbres: l'un très-blanc, l'autre d'un gris un peu obscur, et le troisième noir. Le premier sert pour les rehauts et les fortes lumières, le second pour les demi-teintes, le dernier pour les ombres. — Plusieurs autres villes de l'Europe, de l'Asie, et même de l'Amérique, possèdent des pavés en mosaïques; mais le chœur de Saint-Rémi de Reims nous offre peut-être le plus beau monument de ce genre qui soit au monde. On y voit une infinité de figures qui semblent faites au pinceau. Le plus gros morceau de ce pavé n'excède pas la largeur de l'ongle, excepté quelques petites pierres noires et blanches, quelques pièces de jaspe, les unes pourprées, les autres ondées de diverses couleurs, qui y sont appliquées par compartiments pour séparer les sujets d'histoire, ou les figures qui sont représentées. On y voit David jouant de la harpe; saint Jérôme, autour duquel sont les figures et les noms des prophètes; les quatre fleuves du Paradis terrestre désignés par ces mots: ***Tigris, Euphrates, Géon, Fison;*** les arts libéraux; les douze mois de l'année; les quatre saisons; les signes du zodiaque; Moïse assis dans une chaise et soutenant un ange sur un de ses genoux; les quatre vertus cardinales; les quatre points cardinaux du monde; enfin quantité de figures qui semblent saillir sur un fond jaune.

MUSIQUE. — La musique est l'art de produire et de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet art devient une science, et même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons et les raisons des affections qu'elles nous causent.

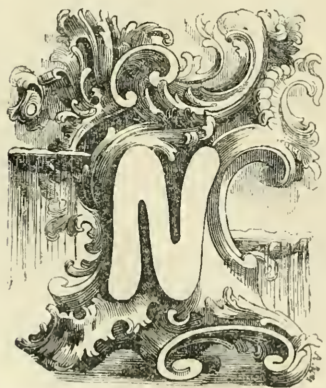
— On n'a jamais douté de la puissance avec laquelle la mélodie et l'harmonie des sons agissent sur l'organisation humaine. On a vu des peuplades sauvages et cruelles, dont rien ne pouvait adoucir les mœurs et le caractère, se laisser attendrir et se laisser approcher peu à peu, grâce aux effets d'une musique touchante. — D'où vient que les mœurs de Sparte étaient plus rudes et plus barbares que les mœurs des Athéniens? C'est que ceux-ci cultivaient la musique, et se plaisaient à prêter une âme sensible à ses accents; tandis que Sparte, repoussant l'harmonie et tout ce qui pouvait attendrir le cœur de ses citoyens, ne cultivait dans ses murs que les luttes grossières du corps. Aussi, Athènes a laissé une réputation immortelle, et nous doutons que le nom même de Sparte fût arrivé jusqu'à nous, sans la puissance des lettres et des arts, que sa rivale avait fait éclore et fleurir dans la Grèce.

Nous savons peu de chose sur la musique des anciens et sur les effets qu'elle devait produire. Cette pénurie de notions et de souvenirs sur cet art divin s'explique par la multitude des siècles qui nous séparent d'eux. Cependant, si l'on ne peut connaître sur ce point la vérité entière, ne peut-on en démêler quelques traits parmi les fables et les allégories dont les anciens l'ont environnée? Orphée, qui, par sa voix, charmait les forêts, faisait remuer les chênes, et adoucissait les tigres; Amphion, réunissant les hommes sous l'influence d'harmonieux accords, et élevant par ce moyen les murs de Thèbes; Tyrtée enfin, inspirant par ses chants l'amour des combats, et remplissant ses concitoyens d'une ardeur martiale : tous ces exemples nous montrent le pouvoir magique que la musique exerçait autrefois, et que les anciens attribuaient à ses sons harmonieux.

— Un auteur rapporte que Timothée excitait ou calmait à son gré la fureur d'Alexandre, suivant le mode splendide et impétueux, ou suivant le mode ravissant et doux qu'il donnait à ses accents. En nous rapprochant de nos temps, on trouve un roi de Danemark qui, aux sons de la musique, entrait dans une frénésie telle, qu'il tuait ses meilleurs domestiques. Aux noces du duc de Joyeuse, un courtisan s'anima tellement en entendant jouer un musicien, qu'il s'oublia jusqu'à ce point de mettre les armes à la main en présence de son souverain. De nos temps, il arrive assez souvent que des dames, en entendant une belle musique, sont prises d'un rire involontaire et convulsif. On rapporte qu'un musicien fut guéri d'une fièvre violente par un concert que l'on fit dans sa chambre. Après avoir entendu la *Vestale* de Spontini, un jeune homme de nos contrées méridionales fut saisi d'une telle impression de félicité, qu'au sortir du spectacle il se brûla la cervelle, voulant terminer sa vie dans l'émotion merveilleuse dont la musique avait frappé tous ses sens.

Nous venons de citer des faits extraordinaires. Mais, sans sortir des habitudes de la nature humaine, est-il de Suisse qui entende le fameux air du *Ranz des Vaches*, sans s'attendrir aussitôt sur sa famille et sur sa patrie? Est-il un Français qui, aux accents belliqueux et passionnés de la *Marseillaise*, ne sente son âme s'élever et appeler les combats?

Telle est l'influence de cet art enchanteur qui ne fut pas ignoré des anciens, mais que les modernes ont porté à un point de perfection inconnu sans doute jusqu'alors.



NU, NUDITÉS.— « Les ennemis des arts, dit M. de Montabert, aiment à donner le nom de *nudités* au *nu*. Tout le monde convient que certaines antiques nues, où la pudeur est exprimée, ne doivent point être appelées du nom de *nudités*. Il faut convenir cependant qu'une foule de mauvais artistes, bons imitateurs d'ailleurs, ont, par ignorance de l'art, offert des *nudités* en offrant du nu. » Ajoutons qu'il en est d'autres aussi, et ceux-là sont peu louables, qui traitent des sujets lascifs. L'Albane les méprisait, et s'étonnait avec raison que des morceaux, qu'on n'osait exposer en public, trouvassent place dans le palais des grands ou dans les cabinets de certains amateurs.

Les Grecs, qui étaient de grands connaisseurs, aimaient le *nu*, parce que c'est par lui surtout qu'un artiste peut montrer son habileté : ils s'attachaient à y réussir et à représenter en quelque sorte la fraîcheur et la mollesse de la chair, dont ils tiraient un si grand avantage pour l'effet et la composition.— Les anciens Perses, les Indiens, les Romains dégénérés, et, plus près de nous, certaines villes du Milanais et des Pays-Bas, ont aimé les *nudités*, et sont tombés parfois dans les obscénités les plus révoltantes.— Les Espagnols du dix-huitième siècle n'aimaient ni l'un ni l'autre, s'il faut en croire les relations de voyage desquelles je tire l'extrait suivant :

« Les statues des saints révérés en Espagne sont presque toutes habillées à la moderne, et leur visage est coloré au naturel : la Vierge et saint Joseph ont souvent un énorme chapelet à la main.

« Dans l'église du fameux couvent de Notre-Dame-du-Montferrat, en Castille, on voit une statue de la Vierge



Statue de la Vierge de Notre-Dame-du-Montferrat.

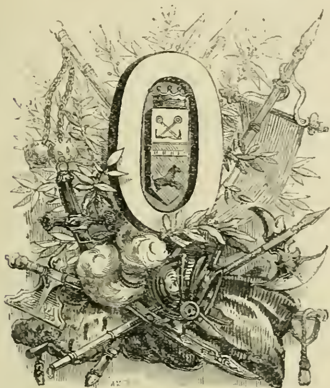
que la crédulité dit avoir été faite par l'apôtre saint Luc : elle a sur la tête une couronne de pierres précieuses, et on la pare chaque jour de robes couvertes de diamants. on cite entre autres une de ces robes, sur laquelle on compte jusqu'à douze cent soixante rubis, saphirs, topazes, etc.

« La Notre-Dame de Lorette possède une garde-robe infiniment plus riche. Cette célèbre statue est presque de grandeur naturelle, puisqu'elle peut avoir environ quatre pieds et demi de haut; on la croit faite de bois de cèdre. on lui met un nouvel habit tous les jours, quoique le sculpteur ne l'ait point représentée nue; et rien de si brillant, de si magnifique, de si riche, que sa parure. Ce ne sont qu'étoffes précieuses, perles, diamants, couronnes, colliers, bracelets d'un grand prix; une seule de ses robes est estimée quarante mille écus. On la change d'habits avec beaucoup de cérémonies; on commence par lui ôter son voile, ensuite son grand manteau royal, puis sa robe et ses jupes de dessus et de dessous; on finit enfin par lui ôter sa chemise et par lui en mettre une blanche. »

Le lecteur est prié de remarquer encore une fois que

les mémoires où ces faits ont été puisés datent de 1750. Les Espagnols ont changé de goût depuis cette époque. Nous les en félicitons.

NUIT.— On appelle, en peinture, une *nuit*, les tableaux qui représentent un paysage éclairé seulement par la clarté de la lune et des étoiles, ou bien encore une action qui s'est passée à la seule lueur des flambeaux. Le Corrége a fait un tableau dans ce genre qu'on appelle par excellence *la Nuit du Corrége*.



OPÉRA.— Les parties constitutives d'un opéra sont le poëme, la musique et la décoration. Par la poésie l'on parle à l'esprit, par la musique à l'oreille, par la peinture et l'architecture aux yeux. L'opéra est un spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide de sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.

Les Grecs n'avaient pas au théâtre un genre lyrique ainsi que nous, et ce qu'ils appelaient de ce nom ne ressemblait point au nôtre. Comme ils avaient beaucoup d'accent dans leur langue et peu de fracas dans leurs concerts, toute leur poésie était musicale et toute leur musique déclamatoire; de sorte que leur chant n'était presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantaient réellement leurs vers comme ils l'annoncent à la tête de leurs poëmes. Quant à ce qu'ils appelaient genre lyrique en particulier, c'était une poésie héroïque dont le style était pompeux et figuré, laquelle s'accompagnait de la lyre ou cithare, préférablement à tout autre instrument.

A la naissance de l'opéra, ses inventeurs, voulant éluder ce qu'avait de peu naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la scène aux cieux et dans les enfers, et, faute de savoir faire parler les hommes, ils aimèrent mieux faire chanter les dieux et les diables que les héros et les bergers. Bientôt la magie et le merveilleux devinrent les fondements du théâtre lyrique. Pour soutenir une si forte illusion, il fallait épuiser tout ce que l'art humain pouvait imaginer de plus séduisant chez un peuple où le goût du plaisir régnait à l'envi. L'Italie, cette célèbre nation à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux-arts, prodigua son goût, ses lumières, pour donner à ce nouveau spectacle tout l'éclat dont il avait besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des théâtres égaux en étendue aux palais des rois, et, en élégance, aux monuments de l'antiquité dont elle était remplie. On prodigua, pour les orner, l'art de la perspective et de la décoration. Les artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talents. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair et tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'instruments et de voix étonnaient les oreilles.

Avec tout cela l'action restait toujours froide, et toutes les situations manquaient d'intérêt. Il n'y avait point d'intrigue si nouée qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque dieu, et le spectateur, qui connaissait le pouvoir du poëte, ne prenait qu'un médiocre intérêt aux situations les plus dramatiques. — Ce spectacle, tout imparfait qu'il était, fit cependant longtemps l'admiration des contemporains, qui n'en connaissaient point de meilleur.

Quoique les auteurs de ces premiers opéras n'eussent guère d'autre but que d'éblouir les yeux et d'étourdir les oreilles, il était difficile que le musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son art l'expression des sentiments répandus dans le poëme. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportait mal, le choix du mouvement, de l'harmonie et des chants n'était pas indifférent aux choses qu'on avait à dire; et que, par conséquent, l'effet de la seule musique, borné jusqu'alors aux sens,



Opéra.

pouvait aller jusqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'était d'abord séparée de la poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues et purement musicales; l'harmonie, découverte ou perfectionnée, lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire et pour émouvoir, et la musique, affranchie de la gêne du rhythme poétique, acquit ainsi une sorte de cadence à part qu'elle ne tenait que d'elle seule.

La musique, étant ainsi devenue un troisième art d'imitation, eut bientôt son langage, son expression, ses tableaux, tout à fait indépendants de la poésie. La symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, et souvent il ne sortait pas de sentiments moins vifs de l'orchestre que de la bouche des acteurs.

Dès que la musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent bientôt négliger ceux de la baguette; le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux, les machines des poëtes et des charpentiers furent détruites, et le drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque. Tout ce qui pouvait émouvoir le cœur y fut employé avec succès, on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres surnaturels, et les dieux quittèrent la scène quand on y sut représenter des hommes.

C'est à cette forme plus sage, plus régulière, plus propre à l'illusion, et de jour en jour épurée par l'art, que nous devons les chefs-d'œuvre, délices de notre siècle.

ORDONNANCE.

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Les préceptes de Boileau sont applicables aux arts comme aux lettres, et le seul tort que l'on pourrait reprocher à cet esprit solide, serait celui d'avoir toujours raison. — Et, en effet, lorsque le peintre, par exemple, a bien médité son sujet; lorsqu'il s'est bien mis au fait de l'action qu'il veut représenter, les objets vont comme d'eux-mêmes prendre sur la toile la place qui leur convient.

ORDRE. — On appelle ainsi un arrangement régulier et proportionné de moulures, d'ornements et autres parties qui, dans une façade ou autre décoration d'architecture, composent un bel ensemble.

La variété qu'ont mis dans cet arrangement et dans les proportions des différentes parties les architectes grecs, romains, toscans, et ceux qui les ont suivis, est l'origine des différents noms sous lesquels nous connaissons les différents ordres d'architecture.

On distingue ordinairement, dans chaque ordre, trois parties principales, savoir : le piédestal, la colonne et l'entablement. Cependant, une décoration peut être composée suivant les proportions d'un ordre quelconque, et être nommée du nom de cet ordre, quoiqu'on n'y ait employé ni piédestaux ni colonnes, pourvu que les hauteurs, les saillies et les autres parties en soient réglées suivant les proportions de cet ordre.

On compte généralement cinq ordres d'architecture : les trois grecs, le *dorique*, l'*ionique*, le *corinthien*, et les deux romains, le *toscan* et le *composite*. — Plusieurs auteurs anciens et modernes nous ont encore donné la description et les proportions des différents ordres subalternes auxquels on a conservé le nom du pays où ils ont été inventés. Tels sont :

L'*ordre allemand*: — il n'a qu'un seul rang de feuilles et compte seize volutes.

L'*ordre attique*, qui n'a ordinairement pour hauteur que la moitié de celle de l'ordre sur lequel il est élevé, qu'on n'exécute qu'en pilastres, dont le chapiteau est chargé de peu d'ornements, et dont le commencement n'est qu'une corniche architravée : tel est celui de la façade du château de Versailles, du côté des jardins, au-dessus de l'ordre ionique.

L'*ordre caryatique*, dans lequel on emploie des statues de femmes, au lieu de colonnes, pour porter l'entablement. (Voy. *caryatides*.)

L'*ordre composé*, qui est de caprice, n'ayant qu'un rapport éloigné avec les ordres grecs.

L'*ordre espagnol*, qui est à peu près dans les mêmes proportions que le corinthien : — son chapiteau est orné de feuilles d'eau sur l'astragale, ensuite d'un rang de grandes feuilles galbées, sans être découpées, mais flanquées de culots des deux côtés de la nervure, et liées les unes aux autres par des miroirs, sur le milieu de leur hauteur, et d'autres feuilles semblables sous la saillie des grandes volutes. Une tête de lion tient lieu de la fleur du tailloir; la frise est ornée d'un globe terrestre en bas-relief, entouré de deux cornes d'abondance; la corniche est remplie de modillons plus serrés que dans le corinthien, entre lesquels sont des grotesques; le renfoncement du plafond du larmier est creusé en demi-sphère ornée de grenades en rosons.

L'*ordre français*, qui est dans les proportions du corinthien, mais dont le chapiteau est composé d'ornements relatifs à la nation française ou au souverain.

L'*ordre gothique*, dont les proportions sont ridiculement extrêmes, c'est-à-dire dont les colonnes sont grosses et courtes, ou menues et longues comme des perches, dont le chapiteau n'a aucune grâce, et dont les ornements sont de feuilles d'acanthe épineuse, ou de chardons, ou de choux, ou de têtes de chimères, etc., comme on en voit dans tous les anciens édifices gothiques.

L'*ordre persique*, proportionné comme le *dorique* ou le *toscan*, et dont les colonnes sont des statues d'hommes.

L'*ordre rustique*, tenant aussi du *toscan* ou du *dorique*, et qui est orné de bossages ou de refends, comme au palais du Luxembourg.

ORDRES GRECS. — « Dorus, roi du Péloponèse, dit Vitruve, ayant fait bâtir un temple à Junon dans Argos, ce temple se trouva, par hasard, de cette manière que nous appelons *dorique*. Ensuite, dans plusieurs autres villes, on en fit de ce même ordre, n'ayant encore aucune règle établie pour les proportions de l'architecture. — En ce temps-là, les Athéniens ayant envoyé dans l'Asie Mineure plusieurs colonies, sous la conduite d'Ion, ils nommèrent *Ionie* la contrée où celui-ci s'établit. Ils y bâtirent d'abord des temples doriques, principalement celui d'Apollon; mais, comme ils ne savaient pas bien quelle proportion il fallait donner aux colonnes, ils cherchèrent les moyens de les faire assez fortes pour soutenir le faix de l'édifice, et de les rendre en même temps agréables à la vue. Pour cela, ils prirent la mesure du pied d'un homme, qui est la sixième partie de sa hauteur, et, sur cette mesure, ils formèrent leurs colonnes, de sorte qu'ils leur donnèrent six diamètres. Ainsi, la colonne dorique fut mise dans les édifices, ayant la proportion, la force et la beauté du corps de l'homme.

« Quelque temps après, ils bâtirent un temple à Diane, et cherchèrent quelque nouvelle manière qui fût belle par la même méthode. Ils imitèrent la délicatesse du corps d'une femme; ils élevèrent leurs colonnes, leur donnant une base en façon de cordes entortillées, pour en être comme la chaussure; puis ils taillèrent des volutes au chapiteau, pour représenter cette partie des cheveux qui pend à droite et à gauche; ils mirent sur le front des colonnes des cymaises et des gousses, pour imiter le reste des cheveux qui sont liés et ramassés au derrière de la tête des femmes; par les cannelures, enfin, ils imitèrent les plis des robes, et cet ordre inventé par les *Ioniens* prit le nom d'*ionique*.

« Le *corinthien* représente la délicatesse d'une jeune fille, à qui le jeune âge rend la taille plus dégagée et plus susceptible des ornements qui peuvent augmenter sa beauté naturelle. L'invention de son chapiteau est due à cette rencontre : « Une jeune fille, prête à marier, étant « morte, sa nourrice posa sur son tombeau, dans un pa- « nier, quelques petits vases qu'elle avait aimés pendant « sa vie, et, afin que le temps ne les gâtât pas si tôt, étant « à découvert, elle mit une tuile sur le panier; mais, le « panier se trouvant posé, par hasard, au milieu d'une « racine d'acanthe, il arriva, quand les feuilles vinrent à « pousser, que le panier fit élever, le long de ses côtés, « les tiges de la plante, et celles-ci furent contraintes de « se recourber, et de faire le contournement des volutes. » Callimaque, sculpteur et architecte, vit cet objet avec plaisir, et en imita les formes dans le chapiteau des colonnes qu'il fit depuis à Corinthe, établissant sur ce modèle les proportions de l'*ordre corinthien*. »

— Quelle délicatesse! quelle grâce! quel esprit! et comme on reconnaît bien là cet admirable peuple grec, qui fut le flambeau de toute l'antiquité!

ORDRES ROMAINS. — Plusieurs colonies grecques ayant apporté dans l'Étrurie, ou Toscane, la connaissance de l'ordre dorique, qui était le seul dont on fit encore usage dans la Grèce, cet ordre y fut longtemps exécuté de la même manière que dans les pays d'où il tirait son origine; mais, enfin, on y fit plusieurs changements : on allongea la colonne, on lui donna une base, on changea le chapiteau, on simplifia l'entablement; et cet ordre, ainsi changé, fut adopté par les Romains sous le nom d'ordre *toscan*.

Longtemps après, les Romains, qui avaient adopté les trois ordres grecs, imaginèrent de placer les volutes ioniques dans le chapiteau corinthien, et ce mélange fit donner aux colonnes où on le remarquait le nom de *composites*.

L'ordre *toscan* est le plus simple des ordres, et en même temps le plus solide, n'ayant aucun ornement de sculpture et peu de moulures; c'est l'ordre *dorique* mutilé par les Latins en Toscane.

L'ordre *composite* est celui qui a les mêmes proportions que le corinthien, mais dont le chapiteau est formé

tout ensemble des deux rangs de feuilles du corinthien et des volutes de l'ionique, et dont la corniche est ornée de modillons simples ou de denticules.



PARLANT. — On dit d'un portrait qu'il est *parlant*, quand il est peint au naturel, et d'une extrême ressemblance. C'est dans ce sens que l'abbé Ménage, considérant un jour, aux Chartreux, un portrait de saint Bruno, s'écria : « Sans la règle il parlerait. » Je ne sais pas, par exemple, quel sens attachait à ses paroles le riche imbécile qui venant trouver un peintre, lui dit : « Monsieur le peintre, représentez-moi, s'il vous plaît, dans mon portrait, lisant tout haut un livre que je tiendrai à la main. »

PASQUINADES. — Il est encore parlé, dans toute l'Europe, de la statue de Pasquin. Cette statue si célèbre n'est autre chose qu'un tronc informe, qui sert peut-être encore de borne au coin d'une rue de Rome, et qui fut déterrée il y a plus de trois cents ans. Quelques auteurs ont écrit que *cette antique* avait représenté Alexandre ou Hercule ; selon d'autres, elle a fait partie d'un groupe représentant Alexandre blessé, et soutenu par des soldats. Quoi qu'il en soit, on lui donna le nom de *Pasquin*, fameux tailleur qui avait sa boutique auprès de l'endroit où elle était dressée. — Ce Pasquin était un homme d'une humeur très-enjouée, une espèce de bouffon, qui tenait les propos les plus malins et les plus hardis sur les grands, les princes, les cardinaux, de même que sur les événements de son siècle; et dont la boutique était le rendez-vous ordinaire des nouvellistes. Ses bons mots, dont on ne faisait que rire, prirent le nom de *pasquinades*, et on lui attribuait tout ce qui se disait de piquant dans Rome. Pour mieux persuader qu'il en était l'auteur, on suspendait à la statue placée auprès de sa porte toutes les épigrammes et les placards satiriques qu'inspiraient à certains esprits les affaires du temps. Cet usage se perpétua malgré les défenses des papes, et les punitions les plus sévères; et, après avoir donné à cette statue le nom même de Pasquin, on qualifia de *pasquinades* toutes les satires qu'on osait y attacher pendant la nuit. — C'est par analogie que nous avons depuis appelé *pasquinade* toute peinture, sculpture, ou gravure, renfermant des traits satiriques de quelque portée.

PASTICHES. — On donne ce nom à des tableaux qu'un peintre de quelque habileté fait dans le goût, la manière et la touche d'un maître. Quelques-uns imitent si bien ce goût, cette touche et cette manière, que l'imitation est souvent regardée comme un original de l'artiste imité. — Mignard, pour faire pièce à Le Brun, peignit un jour une Madeleine dans le goût du Guide. Il lui mit sur la tête une calotte de cardinal, et la chevelure par-dessus; elle était si parfaitement imitée, que Le Brun, et avec lui tout le monde, la regarda comme un tableau du Guide. Mignard seul fut d'un avis contraire, et prouva que lui-même en était l'auteur en découvrant la calotte qu'il avait cachée sous les cheveux. Le Brun convaincu, lui répondit : « Eh bien ! faites donc toujours des *Guides*. »

PAYSAGES ET PEINTURE D'ANIMAUX. — On appelle paysages tous les tableaux qui représentent des lieux champêtres, des campagnes, des prairies accompagnées de bois, de ruisseaux, de maisons rustiques, de cabanes, de ruines, de châteaux, etc., et où les figures n'en font que l'ornement et n'y sont qu'accessoires.

Quant à ce qu'on entend par *peinture d'animaux*, la description suivante que M. Jeanron nous fait d'une chasse de *Pesello*, artiste du quinzième siècle, et qu'il dit avoir vue à Londres dans la galerie de sir Fitz Primeray, nous sera sans doute plus agréable qu'une sèche définition de ce terme. Cette description réunit du reste le double avantage de nous offrir une pittoresque explication et à la fois un exemple saisissant des deux sortes de peintures qui font le sujet de cet article. La voici :

« Sur un ciel embrasé, semblable à une fumée de volcan mêlée de gerbes de feu, se découpent, d'un côté, une montagne de granit qui lance de flamboyantes réverbérations, et, de l'autre côté, une forêt dont les rayons du soleil sont impuissants à percer l'épais feuillage. L'ombre que projette cette forêt couvre une partie de l'arène poudreuse qui s'étend jusqu'au pied des rochers. A l'horizon, un lac surmonté d'une brume ardente se développe à perte de vue. Le centre du tableau est occupé par cinq cavaliers qui luttent contre un tigre et deux lions. L'un de ces derniers tombe, percé de flèches, sous un cheval dont il a ouvert le poitrail avec ses ongles tranchants. L'autre déchire de ses dents aiguës la cuisse du plus jeune des chasseurs, tandis qu'un vieillard frappe de son sabre le tigre qui s'est élancé, la gueule béante, sur l'un de ses compagnons. Au-dessus de ce groupe, un noir vautour se balance sur ses grandes ailes, et semble attendre patiemment la fin du combat qui lui promet un splendide festin. Dans le lointain, au bord du lac, une troupe joyeuse de seigneurs et de dames richement parés, galope au bruit des fanfares du cor, sur les traces d'un cerf qui, tout en arpentant le sol de ses pieds agiles, éventre un des lévriers qui s'acharnent après lui. »

Pesello, élève de l'assassin Andréa dal Castagno, sous la discipline duquel il resta jusqu'à l'âge de trente ans, était le plus grand peintre d'animaux, et peut-être aussi le plus habile paysagiste de son temps; et nous ne savons même pas s'il trouverait aujourd'hui des rivaux dignes de lui. — Ses œuvres sont malheureusement peu connues.

PEINTURE. — La peinture, qui est l'art de rendre les formes des objets, au moyen du trait et des couleurs suivant les règles du clair-obscur, cache son origine dans la nuit des temps. Du plus loin, en effet, qu'elle nous apparaisse dans les siècles antiques, elle est déjà pleine de force et rayonnante de l'amour des peuples. Voyez les Rhodiens : ils élèvent des temples à leurs peintres, et les vénèrent à l'égal des dieux. La Grèce dresse des statues aux siens; les Amphyctions, pensant que les ouvrages de Polygnote n'ont point de prix, et qu'on ne saurait s'acquitter envers ce grand homme, ordonnent qu'il soit nourri et reçu aux dépens du public dans toutes les villes de la Grèce, honneur insigne exclusivement réservé aux seuls citoyens dont les actions éclatantes avaient relevé la gloire de la patrie. Atale, roi de Pergame, offre une valeur de deux cent soixante mille livres d'un sujet peint par Aristide. Jules César achète quatre-vingts talents un tableau qui représentait Ajax. Candaule, le magnifique roi de Lydie, donne l'or à boisseaux pour une peinture de Bularque, où était figurée la bataille de Magnètes. Démétrius sacrifie ses propres intérêts, et peut-être même sa propre gloire, à la conservation d'un tableau de Protogène : — Ce puissant roi, campé depuis six mois devant Rhodes, se serait infailliblement rendu maître de la ville, en mettant le feu aux maisons voisines, mais il savait que l'une d'elles renfermait un tableau de ce grand artiste, et, plutôt que de l'y faire périr, il aima mieux renoncer à sa

conquête, et leva le siége. — Quels honneurs de tout genre, en un mot, ne furent point déférés à la peinture par les peuples anciens! De quelle flatteuse considération ne l'a-t-on pas entourée depuis lors! Et encore aujourd'hui, quel enthousiasme, quel respect n'impose-t-elle pas, par ses œuvres, à toutes les nations civilisées!

On ne saurait cependant ranger cet art dans la classe des besoins indispensables; mais on ne peut aussi lui refuser de renfermer à la fois l'agréable et l'utile. Et, en effet, la représentation qu'elle nous donne des objets naturels réveille presque en nous les impressions qu'ils produiraient dans leur réalité. De combien d'illusions n'est-elle pas la source! Grâce à la peinture, on peut, au milieu des plus fortes chaleurs de la canicule, et sans sortir de son appartement, on peut contempler l'hiver avec tout



Paysage

ce qu'il a de plus rigoureux. A la vue de cet étang glacé, de cette neige répandue sur la surface de la terre, de ces arbres languissants et dépouillés de leurs feuilles, de ces buissons couverts de givre, et de toute la nature engourdie, l'idée du froid se réalise pour ainsi dire au dedans de nous-mêmes, et nous laisse comme incertains si la chaleur que nous sentons réellement l'emporte en effet sur le froid que nous imaginons. Un autre tableau nous rappelle tout à coup à nous-mêmes, en nous faisant jouir d'une quantité de fleurs artistement groupées, dont le froid, ni le chaud, ni la pluie n'altèrent la fraîcheur et la beauté. — Tout auprès, les plus attrayants et les plus savoureux fruits de l'automne se présentent à nos regards; et, s'il y manque de quoi satisfaire l'odorat et le goût, ne sommes-nous pas amplement dédommagés par le plaisir de la vue?

Au moyen de cet art, nous voyageons encore par mer et par terre, et cela sans être en but aux périls de toutes sortes qui assiégent constamment les voyageurs; nous voyageons sans inquiétude, sans embarras, sans fatigue. Les pays les plus éloignés n'ont rien de si beau, de si curieux, de si rare, que la peinture ne rapproche de nous: temples magnifiques, obélisques superbes, merveilles du monde, tout est rassemblé sans confusion dans les bornes étroites d'un cabinet. On y envisage sans crainte, mais non sans émotion, les tempêtes les plus furieuses, les batailles les plus sanglantes, les inondations les plus déplorables, et, près de là, les douceurs de la paix, la tranquillité du calme, les charmes les plus séduisants, et les plaisirs les plus doux. — D'un autre côté, on promène, on laisse errer ses yeux sur de vastes et riantes campagnes; on y voit les troupeaux paître dans la prairie ou bondir sur les coteaux; le tendre berger et sa fidèle bergère jouir sans envie, à l'ombre de bosquets charmants, des plaisirs simples et toujours renaissants de la vie champêtre. — Plus magicienne enfin que l'antique Pythonisse, la peinture exhume les morts de leurs tombeaux, pour nous les présenter avec tous leurs traits : nous y reconnaissons un père, un frère, un parent; leurs vivantes images nous y tiennent, en quelque façon, lieu de leurs personnes; nous conversons avec eux, non pas un instant, mais autant de fois et aussi souvent qu'il nous plaît. Un ami, une maîtresse, sont-ils éloignés de nous, leurs portraits adoucissent les rigueurs de l'absence, ils réveillent, ils raniment nos sentiments, ils entretiennent notre amour et notre amitié.

S'agit-il de considérer l'utilité de cet art par rapport à l'instruction : nous voyons que bien peu d'autres nous aident aussi puissamment dans l'étude des connaissances que nous voulons acquérir. La description la mieux circonstanciée des usages, des plantes, des animaux et des autres choses curieuses de tous les pays, est-elle en effet comparable à la représentation exacte que la peinture nous en donne? Le récit le mieux frappé produit-il sur nous la même impression que la vue du fait lui-même? — Un historien ne peut que nous raconter, d'une manière plus ou moins passionnée, les actions des grands hommes. Dans un tableau, nous voyons agir ces grands hommes en personne; nous y lisons leur caractère; nous y considérons leur air et leur maintien, et un bon physionomiste y découvrirait à la fois la pensée qui les anime et ce que cette pensée est capable de produire.

Et quel secours la peinture ne prête-t-elle pas aux autres arts et même aux sciences! C'est elle qui fournit les plans aux architectes, les figures à la géométrie, les cartes

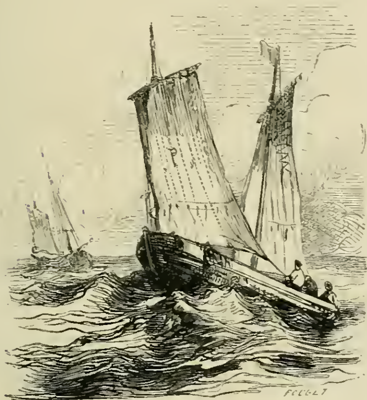


Animaux

aux géographes. C'est elle aussi qui fournit aux médecins et aux chirurgiens l'arrangement des fibres, des muscles, des vaisseaux, en un mot de toutes les parties tant intérieures qu'extérieures du corps humain, et qui procure aux amateurs comme aux élèves praticiens, sans dégoût et sans effort, les notions si difficiles de l'anatomie.

Mais que la mission de la peinture est bien plus importante encore! Indépendamment de cette instruction souvent si ardue qu'elle inculque en nous, sans même qu'on s'en aperçoive; indépendamment des plaisirs si variés qu'elle présente à toute heure à nos regards et à notre esprit, de cet attrait constant qu'elle offre à la curiosité si naturelle de l'homme, de cette innocente jouissance des sens dont elle ne cesse de nous environner; indépendamment de ces paisibles secousses que parfois elle imprime à l'âme, de ces douces larmes qu'elle fait répandre, de

ces mille plaies du cœur qu'elle cicatrise, qu'elle guérit, que souvent même elle efface : indépendamment de ce but bien noble sans doute, elle tend vers un autre plus élevé, plus digne d'elle et de nous, elle tend vers le but moral. Alors elle nous montre, comme des modèles à suivre, de grandes actions et de grands caractères; elle affermit par de nombreux exemples notre marche incertaine et chancelante, et relève ainsi souvent le voyageur mortel tombé de lassitude et de dégoût à mi-chemin de la vie : elle nous forme, elle nous dresse pour les grandes circonstances, pour les moments solennels; elle écarte de nous les embûches du mal, et nous conduit, par des sentiers semés de



Marine.

roses et de fleurs, à la vertu, qui est la fin morale de l'homme. Parfois aussi, on lui voit prendre un vol plus élevé : elle s'élance dans les cieux afin d'affermir la foi chancelante; elle porte le flambeau jusque dans les ténèbres de l'infini; elle soulève le voile des mystères; elle nous épouvante, elle nous console tour à tour; elle nous donne un avant-goût de l'éternité et de l'immortalité.

PONCIS.— On demandait un jour à M. Méry, qui revenait de Londres, où il avait passé sept ou huit jours, comment il s'y était pris pour se faire entendre des braves insulaires. « Parbleu! répondit le spirituel écrivain, je leur parlais anglais. » Notez que M. Méry ne connaissait pas alors un seul mot de cette langue; mais il ne pouvait concevoir que l'on ne parlât pas la langue du pays où l'on se trouvait; et, bien certainement, il se fût servi de la langue italienne à Florence, de l'espagnole à Madrid, de la russe à Pétersbourg, comme il avait fait de la langue anglaise à Londres.

Or, disons donc *poncis* et non *poncif;* car « il est bien le moins que nous parlions français en France, dit encore M. Méry. »

Un *poncis* est un dessin piqué, au travers duquel on passe du charbon pilé contenu dans un sachet. Par ce moyen, le dessin se trouve répété par des points noirs, disposés sur le subjectile placé sous le *poncis.*— Les peintres disent quelquefois d'un mauvais dessin, fait de routine et sans la nature, que c'est un *poncis.*— Ce n'est pas flatteur pour le *poncis!*

PORTRAIT.— Un portrait est une image de mœurs. Il *devrait* être la ressemblance générale et permanente de l'individu. Il *devrait* unir la grande justesse philosophique à la grande justesse mathématique.— Il ne doit donc point être seulement la caricature plus ou moins juste du personnage, mais l'image de son âme, de ses mouvements intérieurs, de ses passions, mais l'expression de tout ce mécanisme caché qui le fait mouvoir en tel ou tel sens. C'est ainsi seulement qu'il est ressemblant et qu'il appartient vraiment à l'art. On a de tout temps fait sur les portraits des plaisanteries souvent fort spirituelles : — On mit au bas du portrait de Pasquier l'épigramme suivante :

Ici, je suis sans mains; vous demandez pourquoi
Avocats, c'est pour vous apprendre
Que nul n'observe mieux que moi
La loi qui des clients nous défend de rien prendre.

— Une dame fort laide voulant se faire peindre, un autre poëte a décrit ainsi l'embarras du peintre chargé de ce travail :

Empruntant l'art de la peinture,
Sans raison, sans savoir pourquoi,
Tu veux, chez la race future,
Revivre longtemps après toi :
Si je peignais d'après nature,
Tu rougirais de ton portrait:
Si j'embellissais ta figure,
Qui diable te reconnaîtrait?

— On écrivit ces autres vers au bas d'un tableau qui représentait un babillard :

Ce portrait vaut mainte pistole,
Il ne saurait ressembler mieux :
Il n'y manque que la parole,
Mais son original parle assez pour tous deux.

— L'auteur de ce quatrain n'était pas sans doute un grand poëte : mais il avait quelque esprit : tant de grands versificateurs qui n'en ont pas!

— Le malicieux Voltaire savait mordre par excellence; mais comme il savait aussi caresser! Ayant appris que



Voltaire.

mademoiselle de Charolois s'était fait peindre en habit de cordelier, il s'empressa de lui adresser cet éloge :

Frère Ange de Charolois,
Dis-moi par quelle aventure
Le cordon de saint François
Sert à Vénus de ceinture?

Ces vers *rimaient* au mieux de leur temps

— Le même poëte, toujours agréable et délicat, quoique septuagénaire, vit le portrait de madame la comtesse A..., et ne put résister à l'envie de lui donner deux baisers. Voici comment il s'excuse en apprenant son transport à cette dame :

Vous ne pouvez empêcher cet hommage,
Faible tribut de quiconque a des yeux :
C'est aux mortels d'adorer votre image ;
L'original était fait pour les dieux.

Tout le monde connait cette enseigne d'un peintre de portraits : *Ressemblance complète*, 30 fr. — *Demi-ressemblance*, 15 fr. — *Air de famille*, 7 fr. 50. Qu'en dites-vous? Voilà un peintre accommodant, et qui sait mettre son talent à la portée de toutes les bourses! Ne donneriez-vous pas 30 fr. pour avoir sa *ressemblance complète*?



REPENTIRS.— Dans la vie commune, quand on se repent d'avoir commis quelque faute, on se donne toute la peine du monde pour l'effacer, et encore bien souvent est-ce peine perdue. Dans la peinture, on se donne beaucoup moins de mal et l'on réussit toujours : il suffit à l'artiste, qui se repent d'avoir exécuté de travers certaines parties de son tableau, de couvrir d'un nouveau travail le travail manqué, et tout est dit : il n'y parait plus. Cependant souvent il arrive, au bout d'un certain temps, que les figures du dessous poussent à travers celles du dessus ; et vous vous figurez quel effet cela doit produire! Souvent aussi l'on s'y prend avec maladresse pour nettoyer un tableau ; on enlève les *repentirs* du peintre, et les malheureuses fautes reparaissent au grand jour. — Dans l'un comme dans l'autre cas, l'amateur qui possède les peintures est désespéré. Mais quelle n'est point sa joie, quand, grattant par désœuvrement une croûte qui lui a coûté neuf livres dix sous, il découvre sous le badigeonnage le pinceau d'un maitre! Cela s'est vu pourtant et je vais en deux mots vous raconter le fait :

— Un certain M. Leroi de la Faudignière, qui vendait, par là autour du dix-huitième siècle, une certaine liqueur pour les maladies de la bouche, et qui, de plus, était grand amateur de peinture ; ce M. Leroi de la Faudignière donc acheta par hasard, à un encan, un grand tableau noir, enfumé, couvert de poussière, qui représentait une espèce d'arc-en-ciel et des espèces de figures humaines. Il donna neuf livres dix sols de cette antiquaille. En arrivant à son domicile, il s'empressa de la jeter soigneusement dans le premier coin venu ; et cette malheureuse croûte y eût infailliblement pourri, si, un beau matin qu'il était las sans doute de vendre ses burettes, l'envie ne lui était venue de la ratisser avec un bout de lancette. Mais quel ne fut point son étonnement, lorsqu'après deux ou trois coups de grattoir, il aperçut des figures supérieurement touchées! Transporté de bonheur, il court faire nettoyer son tableau ; on efface l'arc-en-ciel, ainsi que les autres barbouillages dont il est comme enveloppé, et le sieur Leroi de la Faudignière reconnait qu'il possède un chef-d'œuvre de Raphaël, représentant tous les attributs de la prétendue science hermétique, et un philosophe alchimiste, occupé de travailler au grand œuvre. — Ce tableau, qui pouvait avoir quatre pieds de haut sur trois et demi de large, appartenait au duc de Mantoue, et décorait autrefois, avec d'autres peintures excellentes, les appartements d'un palais que les Allemands avaient pillé. Il est à croire qu'on l'avait ainsi barbouillé pour le transporter furtivement en France. Et voilà comment M. Leroi s'était trouvé faire, sans le savoir, une magnifique opération de commerce ; car, de son tableau de neuf livres dix sols, on lui offrit bientôt quatre-vingt mille francs, qu'il refusa.

RÉPÉTITION. — Voici de quelle façon l'on procède dans la répétition, ou dans l'essai que l'on fait d'un opéra, avant de le jouer en public. Quand les acteurs connaissent bien leurs parties, on les réunit au théâtre. Chacun, accompagné au piano, dit séparément son rôle. Ensuite, toujours avec piano, on les fait chanter ensemble. Quand l'ensemble est à peu près convenable, on appelle un quatuor, composé d'un premier violon, d'un second violon, d'un alto et d'une basse, ou un double quatuor. Après plusieurs quatuors, quand tout va bien, on appelle le grand orchestre, et l'on commence ce qu'on appelle la *répétition générale*.

Les répétitions sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Elles ne sont pas moins utiles à l'auteur, qui, souvent, ne sachant pas bien à quoi s'en tenir sur l'effet de certains morceaux, surtout pour les chœurs, fait répéter plusieurs fois de suite le même morceau dans deux tons, afin de choisir celui qui lui semblera produire le meilleur effet.

RESTAURER. — M. de Montabert n'aime pas le mot *restaurer*, qui signifie remettre en bon état une chose gâtée ; mais il déteste le mot *restaurateur*, qu'il voudrait voir à tout jamais relégué dans les cuisines. M. de Montabert a cent fois raison : — Quelle diable d'idée d'aller voler la langue des marmitons!

RÉPARER. — Il est difficile de bien réparer dans un tableau les outrages du temps ou ceux des hommes. On y arrive cependant, comme nous allons le voir :

— Le fameux tableau d'*Io et Jupiter*, l'un des chefs-d'œuvre du Corrége, passa entre les mains de Philippe d'Orléans, régent de France. A sa mort, le prince son fils, dont la piété, disent les histoires, fut l'édification de la cour et de la ville, trouva trop de passion dans les deux têtes, les sépara de leurs corps, et les jeta dévotement au feu. Coypel, alors premier peintre du roi, témoin de cette fatale exécution, et hors de lui-même, se jeta aux genoux du prince, et lui demanda grâce au moins pour le reste du tableau, *qui lui semblait être beaucoup moins dangereux*. M. le duc d'Orléans voulut bien lui donner les fragments, mais à la condition qu'il n'en ferait aucun mauvais usage. Coypel le jura, et fut fidèle à son serment : car il destina ces lambeaux à servir d'études à ses élèves. Le peintre du roi mourut quelque temps après ; Io et Jupiter furent mis en vente, et, quoiqu'ils fussent coupés en trois morceaux, M. Pasquier, député du commerce de Rouen, ne crut pas les acheter trop cher en les payant seize mille cinq cents livres. Le peintre Collins fut aussitôt chargé par ce connaisseur de *réparer* l'outrage fait à ce délicieux tableau par la piété mal entendue de M. le duc d'Orléans, et il eut le bonheur de refaire les deux têtes qui manquaient, de telle manière qu'on les jugea dignes du Corrége lui-même.— Ce beau travail fut justement célébré, par le chevalier de Saint-Germain-Martinel, dans cette jolie épître dont nous citerons un seul passage :

Quelle est cette tête charmante,
Collins, qu'à ce beau corps tu viens de rapporter?
Du souverain des dieux je reconnais l'amante,
Et *le Corrége* ainsi la dut représenter.
Tout y décèle ce grand maître ;
Ce ton frappant de vérité,
Ces traits qui se font reconnaître
A leur noble simplicité :

Cette douce vivacité
Que l'on voit mourir et renaître
Sous les traits de la volupté.

C'est par ton art qu'Io respire,
Que sur la toile elle soupire
Entre les bras d'un dieu vainqueur :
Et qu'à travers le flexible nuage
Dont tu couvres le séducteur,
Elle reçoit l'ardent hommage
Des feux qu'elle allume en son cœur etc.

RÉVEILLON. — Ceux qui regardent des ouvrages de peinture ne sont, au moins pour la plupart, que trop enclins à une sorte d'indifférence assez ressemblante à l'assoupissement; mais la pratique de cet art fournit quelques moyens, pour ainsi dire mécaniques, de réveiller les assoupis, et c'est ce qu'on appelle des *réveillons : réveillons de lumière, réveillons de touche, réveillons de couleur.*

Il faut cependant observer, — et je dis cela dans l'intérêt des artistes, — que les moyens de réveiller son monde doivent être ménagés avec art, et employés avec discrétion. Un homme assoupi ne sait pas toujours mauvais gré à celui qui l'éveille d'une manière convenable; mais il ne pardonnerait jamais qu'on lui fît partir une pièce de quarante-huit sous le nez, ou que l'on battit la générale durant trois quarts d'heure à ses oreilles.

ROULEAUX. — Les peintres gothiques imaginèrent de faire sortir de longs rouleaux d'écriture de la bouche de leurs personnages, lesquels rouleaux indiquaient ce que ces personnages étaient censés devoir dire, et même ce qu'ils représentaient. — Deux exemples seulement feront sentir combien cet usage était ridicule.

Un peintre français, mécontent d'un de ses confrères, épia le moment qu'il était sorti et se glissa dans son atelier où, trouvant un grand tableau à peine achevé, il prit un pinceau et écrivit au-dessous des figures : *Ceci est un chien, ceci est un cheval, ceci est un arbre, ceci est un chasseur*, etc. — Le peintre ainsi joué ne fut pas trop content, dit-on.

L'un des descendants de la maison de Lévi, qui croyait *découler* en droite ligne de la sainte Vierge, conservait un tableau fort ancien, représentant un de ses ancêtres à genoux devant Marie. De la bouche de la mère du Christ sortait un *rouleau* où ces mots étaient écrits : « *Levez-vous, mon cousin.* » — Un autre *rouleau* sortait de la bouche du gentilhomme, avec ces paroles : « *Je suis dans mon devoir, ma cousine.* »

— Les *rouleaux* ne durent pas faire fortune en France.



SCULPTURE — Nous n'essayerons point de remonter à la source de la sculpture. Tant de fables entourent son origine, que le fil d'Ariane serait lui-même impuissant à nous guider dans ce labyrinthe. Nous dirons seulement, en nous appuyant sur des autorités compétentes, que l'art de la sculpture et de la statuaire est beaucoup plus ancien que l'architecture. Il semble, pourtant, que les premiers hommes auraient dû songer aux moyens de se loger, avant de s'occuper d'un art qui n'est guère le fruit que du loisir et du luxe. Mais une caverne, une cabane faite de branches d'arbres, voilà où se borna longtemps l'innocente ambition de nos premiers pères. A l'abri des injures du temps, ils purent chercher à rendre une figure humaine, et le modèle était non-seulement dans la nature, ils l'avaient même sous leurs yeux. Le plus ancien sculpteur fabriqua donc sans peine quelques ébauches; au lieu qu'il fallut, aux premiers architectes, chercher longtemps dans leur imagination des proportions et des beautés qui ne tombaient pas de même sous les sens.

Quoique la peinture soit aussi un art d'imitation, elle n'a vraisemblablement été cultivée qu'après la sculpture, car il dut être bien plus difficile d'imaginer qu'une surface plane fût capable de rendre le saillant des corps. Pour sculpter, il ne fallut que des yeux ; mais, pour peindre, il fallut au moins des connaissances d'optique et de physique.

« Quoi qu'il en soit, dit Rollin, il est bien difficile de démêler dans l'obscurité des siècles éloignés les premiers inventeurs de la sculpture. Son origine remonte jusqu'à celle du monde, et l'on peut dire que Dieu fut le premier statuaire, lorsque, ayant créé tous les êtres, il sembla redoubler d'attention pour former le corps de l'homme. »

Quoi qu'il en soit, dirons-nous aussi, traversons le déluge, et hâtons-nous d'arriver aux Egyptiens.

Si les peuples de l'Egypte ne sont pas les premiers qui aient connu la sculpture, ils ont au moins devancé de beaucoup les Grecs dans la pratique de cet art; mais ils y ont fait peu de progrès. Pline ne nous vante aucun chef-d'œuvre de sculpture égyptienne, lui qui nous fait de si longues, et à la fois de si belles énumérations des ouvrages des artistes célèbres. Plusieurs causes ont arrêté l'essor de ce peuple, qui écouta presque toujours la loi d'un préjugé barbare. Il suffira d'en citer deux principales : — premièrement, en Egypte, on ne s'adonnait point aux arts par goût et par inclination, le fils étant obligé d'y suivre la profession de son père; en second lieu, les Egyptiens avaient peu d'estime pour leurs artistes, qu'ils rangeaient dans la classe des manœuvres. Aussi, en général, rien de si pitoyable que leurs productions. Représentez-vous des statues avec des positions uniformes, des visages en avant et sans expression, le corps droit, les bras pendants, les cuisses, les jambes et les pieds roides, et vous aurez une idée peut-être même trop avantageuse de la manière égyptienne.

Les sculpteurs d'Egypte suivaient un usage bien singulier. Ils sciaient par le milieu le bloc de marbre qu'ils voulaient travailler, et deux maîtres faisaient chacun une moitié de la figure. On réunissait ensuite les différentes parties, qui se trouvaient, ma foi ! si bien d'accord entre elles, et si bien jointes, qu'elles paraissaient ne former qu'un seul bloc et n'être que l'ouvrage de la même main.

Cette pratique bizarre était très en vogue parmi les artistes de cette nation, parce qu'ils ne jugeaient pas, comme les Grecs, d'une figure par le simple coup d'œil; mais, en rapportant les proportions du petit au grand, ils taillaient séparément, et dans la dernière justesse, toutes les pièces qui devaient former une statue. C'est pour cela qu'ils divisaient le corps en vingt et une parties et un quart. Ainsi, quand les artistes qui devaient exécuter une statue étaient convenus entre eux de la hauteur qu'ils voulaient lui donner, ils allaient travailler, chacun chez soi, les parties dont ils étaient chargés, et elles s'ajustaient ensemble d'une manière qui frappait d'étonnement.

C'est en cet état que la sculpture arriva chez les Grecs. Mais quels perfectionnements ne surent-ils pas lui donner ! De quel lustre, de quel éclat ne brilla-t-elle point chez ce peuple fortuné, puisque l'expression, le beau fini, le contour le plus gracieux, qui distinguent les statues attiques,

les font encore regarder de tout l'univers comme les plus admirables modèles!

Cet art passe dans Rome; mais, comme si la Grèce avait épuisé le génie qui conduisait le ciseau des Phidias et des Praxitèle, la capitale du monde ne produit qu'un seul artiste digne d'être cité, le sculpteur *Lenodore*, vivant sous Néron. Puis, ne trouvant plus un seul homme capable de la ranimer, la sculpture dort pendant quatorze siècles, ensevelie dans la tiédeur artistique du moyen âge, et n'est tirée de ce sommeil léthargique que par les efforts surhumains de l'immortel Michel-Ange. — Depuis lors, elle luit de nouveau sur l'Europe, et, de nos jours, en France surtout, elle accomplit encore des prodiges.

SOPRANO. — Voy. Voix humaine.

SPHINX. — Monstre fabuleux représenté par les peintres et les sculpteurs avec la tête et la gorge d'une fille, et le corps d'un lion. Cette représentation singulière signifiait sans doute que la force et le courage devaient constamment défendre les grâces et la fragilité de la femme, ou cachait quelque autre allégorie de ce genre.

On plaçait autrefois ces figures monstrueuses, en guise d'ornements, sur les perrons, au devant des temples, sur



Sphinx.

les portes et près des tombeaux. Quelques-unes même, les plus gigantesques, servirent de sépulcres à certains rois de l'Égypte. « Le roi égyptien *Amasis*, dit le voyageur anglais Richard Pockocke, fit tailler, pour y être enseveli, un énorme sphinx d'une seule pierre, longue de cent quarante-trois pieds, et haute de soixante; la tête a cent deux pieds de tour, quatre de large, et chaque oreille a deux pieds de long; la partie inférieure du cou en a trente-trois de large, et vingt d'épaisseur. Il est auprès des pyramides du Caire, et presque entièrement englouti dans le sable, à l'exception du cou et de la tête. — Si ce colosse rendait autrefois des oracles, ainsi que le présument plusieurs auteurs, on ne pourrait l'attribuer qu'à l'artifice des prêtres, qui, par des conduits souterrains, se rendaient dans des concavités qu'ils y avaient pratiquées secrètement, et par lesquelles ils répondaient aux demandes qu'on venait leur faire. — La figure de ce sphinx représente une femme jusqu'à mi-corps, et, selon certains savants, c'était le buste de la courtisane Rodolphe, née à Corinthe, et qui fut tendrement aimée d'Amasis. Quelle preuve plus convaincante d'amour ce monarque pouvait-il lui donner? N'était-ce pas, pour ainsi dire, s'ensevelir à jamais dans le sein de sa maîtresse? — Les amants modernes ne se sont point encore avisés d'assurer, de cette manière vive et délicate, que leur passion est éternelle. »

STATUAIRE. — On appelle ainsi l'art de faire des statues, pour le différencier de l'art général de sculpter. — Les modernes ne sont pas tout à fait d'accord avec les anciens au sujet de plusieurs dénominations de ce genre. Pline semble entendre, par *statuarii*, les statuaires en airain, et cela, parce que ces artistes exécutaient en plastique leurs prototypes ou modèles, pour ensuite les couler en bronze; mais ils ne sculptaient point ces statues, et, dans ce cas, ils n'étaient point des sculpteurs, appelés *marmorum sculptores* (sculpteurs en marbres). Les Torenticiens différaient encore de ceux-ci, parce qu'ils employaient dans un même ouvrage l'ivoire, le marbre et tous les métaux.

La *statuaire* ayant nécessairement suivi toutes les phases de la sculpture, dont elle est partie inhérente et inséparable, nous renvoyons, pour l'historique de cet art, à l'article Sculpture.

STATUE. — Du mot latin *stare* (se tenir debout), nous avons fait statue. On m'objectera peut-être que quelques-unes sont couchées; mais je répondrai qu'on peut les supposer fatiguées, et capables de se lever, au besoin. J'ajouterai, du reste, que l'Académie renoncerait à faire des dictionnaires, si l'on devait se montrer si difficile sur les étymologies. — Y perdrions-nous beaucoup?

Les anciens étaient remplis d'une profonde vénération pour toutes les statues, auxquelles ils mettaient souvent de riches couronnes d'or sur la tête. Elien rapporte l'anecdote suivante : « Un jeune enfant, dit-il, ayant ramassé et emporté une lame d'or tombée de la couronne de Diane (statue que l'on voyait dans Athènes), fut conduit devant les juges, qui, touchés de son extrême jeunesse, cherchèrent les moyens de le soustraire à la rigueur des lois. Ils lui présentèrent, avec la lame d'or, des osselets et autres choses semblables, propres à faire les plaisirs de son âge. Mais l'enfant prenait toujours la lame d'or, préférablement à tout; ce que voyant les juges, ils le firent mourir. »

Dans Rome, régnait le même respect et le même amour pour les figures sculptées; les gardiens des statues qui décoraient le portique d'Octavie en répondaient sur leur tête. — Il y avait, dans le temple de Junon, un chien de bronze qui paraissait lécher une plaie qu'il avait reçue. Cet ouvrage était tellement estimé, qu'aucune somme d'argent ne pouvant en répondre, il fut décidé, par arrêt du peuple, que la vie même des gardiens du temple dépendrait de sa conservation. — Tibère ayant fait enlever, de devant les thermes d'Agrippa, une excellente statue, pour en décorer son palais, le peuple romain se révolta, et témoigna si vivement son mécontentement, lorsque l'empereur parut au théâtre, qu'il le força de faire remettre la statue à sa première place.

Pour nous rapprocher de nos jours, lorsque les Français prirent Pavie, en 1527, un soldat italien, nommé Hostasius (son nom mérite de passer à la postérité), pénétra le premier dans la ville, en affrontant vingt fois la mort. Son courage fut remarqué, et le général français résolut d'accorder un prix à sa valeur. Ce généreux soldat, qui savait combien la ville de Ravenne, sa patrie, regrettait la perte d'une statue de bronze qu'on lui avait enlevée, et qui était pour lors dans la grande place de Pavie, ne demanda que cette statue pour toute récompense. Lautrec, général des troupes victorieuses, la lui accorda sans peine; mais les habitants de la ville conquise, qui venaient de souffrir le pillage de leurs maisons sans se plaindre, ne purent supporter qu'on voulût les priver de ce beau monument, et préférèrent donner au soldat une couronne d'or massif, qu'il alla aussitôt déposer dans la cathédrale de Ravenne.

Louis XIV, dans le temps de sa plus grande puissance, fit acheter à Rome une partie des antiques que nous possédons maintenant en France. Le souverain pontife, n'osant désobliger un monarque qui faisait alors trembler toute l'Europe, consentit au transport des statues; mais on se vit obligé, afin de ménager l'esprit du peuple et d'éviter une sédition, de les embarquer pendant la nuit et à l'insu de la cité papale.

— Cet enthousiasme de la plupart des sociétés modernes pour les chefs-d'œuvre des arts est, aujourd'hui, plus qu'une rareté, sans doute; mais, après tout, je ne vois là matière à si grand étonnement que pour les têtes dépour-

vues de toute poésie. — C'est vers l'antiquité qu'il faut reporter nos regards, si nous voulons être bien autrement surpris. Voyez ces peuples si éclairés, et dont l'admiration artistique (admiration stupide, il est vrai) les porte à croire que certains monuments de leur sculpture ont le pouvoir de s'animer et d'opérer des merveilles! — Cette sculpture, la plus antique dont les écrivains fassent mention, c'est la statue de sel, qui, s'il faut en croire les fables de tous les temps, vit depuis plus de quarante siècles, fonctionnant à l'intérieur comme une femme naturelle. Cette autre est le colosse de Memnon, qui, chaque matin, rendait des oracles. — Nous n'en finirions pas, si nous voulions citer seulement les noms de toutes les statues miraculeuses. — Jetons plutôt, en passant, un rapide coup d'œil sur cette dernière, moins fabuleuse que beaucoup d'autres, et tout aussi surprenante.

« Le *Memnon*, nous apprend Philostrate, était de pierre noire, et représentait un jeune homme. Les rayons du soleil, ajoute-t-il, ne dardaient pas plutôt sur ses lèvres, qu'il se mettait à parler. » Pline et une foule d'autres auteurs anciens se contentent d'assurer qu'au lever du soleil il rendait un son à peu près semblable à celui des cordes d'un instrument, touchées avec force, ou bien imitant la douce harmonie d'une lyre. — Dès le temps de Strabon, la moitié de cette statue fut renversée par un tremblement de terre, et cet auteur affirme qu'il entendit le *son* qui sortait encore de la partie attachée au piédestal, *son* assez semblable, dit-il, au bruit que rend un corps dur et sonore sur lequel on frappe.

On voit que les anciens n'étaient guère d'accord au sujet du plus singulier monument qu'il y eût dans l'univers, les uns voulant qu'il fût doué de la voix humaine, au lever du soleil; les autres ne lui donnant que la faculté d'être harmonieux comme une lyre. — Quoi qu'il en soit, le piédestal, ainsi que les jambes, les cuisses et la poitrine, c'est-à-dire tout ce qui reste de la statue de Memnon, sont entièrement couverts d'inscriptions grecques et latines, et d'une langue et d'un caractère actuellement inconnus. Elles attestent qu'un nombre infini de voyageurs furent témoins, en divers temps, du prodige opéré sur la statue par les premiers rayons du soleil.

— Plus d'un savant moderne a cherché dans les abimes de la science l'explication de ce phénomène: aucun n'a pu l'y découvrir; et nous en serions encore à crier au miracle, si l'ingénieux bon sens de l'auteur des recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois, n'eût soulevé, de la façon suivante, le voile du mystère : « L'Egypte, dit-il, était remplie de souterrains, de grottes, de galeries. Il est plus que probable qu'un rameau de ces souterrains passait directement sous le piédestal de la statue vocale; en sorte qu'il ne s'agissait que de frapper contre le roc avec un instrument de métal, pour faire raisonner le Memnon: et ce qui décèle entièrement cet artifice, c'est que le son ne partait pas de la tête, comme l'insinue Philostrate, mais du trône ou piédestal sur lequel la figure était assise. Quand on a perdu la connaissance de ce souterrain, on a vu cesser aussitôt le phénomène. »

— Au tableau philosophique que nous venons d'esquisser de la crédulité des peuples, occasionnée dans son origine par l'admiration qu'excita la sculpture, nous ajouterions, — si notre cadre était moins restreint, — le récit amusant des tendres passions que firent naître quelques statues. Nous ne pouvons toutefois nous dispenser de citer les deux traits suivants :

L'amour qu'inspira la Vénus de Gnide, faite par Praxitèle, fut célèbre dans l'antiquité. Cette statue était d'une beauté si accomplie, qu'un nombre infini d'amateurs faisaient avec joie quatre ou cinq cents lieues pour se procurer le plaisir de la voir. Les Gnidiens l'avaient placée dans une chapelle ouverte de tous les côtés, afin qu'on pût la contempler de toutes parts sans aucun obstacle. — *Lucien* en fait la description la plus agréable : « Elle ouvrait, dit-il, à demi les lèvres, comme une personne qui sourit; elle était toute nue, mais paraissait animée d'un sentiment de pudeur ineffable. Enfin, l'artiste s'était efforcé de surmonter la matière; le marbre, amolli sous le ciseau, exprimait les traits les plus délicats du plus beau corps. — A la vue d'une statue aussi séduisante, continue Lucien, Cariclès s'écria comme hors de lui-même : — « O « Mars, mille fois heureux d'avoir été surpris avec cette « déesse, et lié avec elle par des chaînes qui ne se pouvaient « rompre! » S'approchant à ces mots, Cariclès la serra tendrement dans ses bras et la couvrit de baisers. »

Elien rapporte cet autre fait : — « Un jeune homme ressentit un véritable amour pour la statue de la Bonne Fortune, qui était à Athènes, dans le Prytanée. Il ne cessait de l'embrasser et de la presser contre son cœur. Enfin sa passion s'accrut avec une telle violence, qu'il se présenta devant le sénat, et offrit une somme considérable pour faire l'acquisition de cette sculpture. Les Archontes ne se laissèrent point fléchir; alors le jeune homme retourna vers sa chère statue, l'orna d'une couronne de fleurs et de diverses bandelettes; puis, après l'avoir entourée d'ornements précieux, il offrit des sacrifices en son honneur, et se donna la mort en répandant un torrent de larmes. »



TEMPS. — On dit de chaque artiste qu'il a trois *temps* quand il vit jusqu'à un âge avancé. Dans le premier sont les essais, les commencements de sa jeunesse, où il n'a pas encore acquis toute la connaissance de son art, ni une liberté, une facilité et une franchise savante de la main, que l'expérience seule peut donner. — Le second *temps* est celui de sa perfection, relative à son talent et à ses connaissances dans l'art. — Le troisième est celui de sa décadence, où le déclin de l'âge et les infirmités de la vieillesse appesantissent la main, affaiblissent l'organe de la vue, et souvent ne laissent plus au génie la force de se produire.

C'est pourquoi l'on dit : *Cette œuvre est d'un tel artiste, mais de son premier temps;* ou bien encore : *Cette œuvre est d'un tel, et de son bon temps*, etc.

L'immortel Titien, parvenu à l'âge de quatre-vingt-quinze ans, avait la manie de vouloir sans cesse retoucher à ses tableaux qui ne lui paraissaient plus, disait-il, d'un coloris assez vigoureux. Malheureusement aucune puissance humaine n'eût pu l'empêcher de *se corriger*. — Remarquez qu'il n'y voyait plus. — Ses élèves étaient désolés. Craignant enfin que le grand homme d'autrefois ne finît par gâter tous ses chefs-d'œuvre, ils s'avisèrent de mêler, dans les couleurs dont il se servait, une grande quantité d'huile d'olive, qui, comme on le sait, ne sèche point. Dès que le vieillard mettait le pied hors de son atelier, ils couraient effacer son ouvrage, et nous conservèrent, par cet ingénieux moyen, plus d'une toile admirable. — Le Titien en était à son *troisième temps*.

TÉNOR. — (Voyez Voix humaine.)

TERRIBLES (Contours). — Ce sont ceux d'une grandeur démesurée, et qu'on emploie pour les ouvrages très-élevées au-dessus de la vue, et pour les figures gigantesques et colossales. — Telle était surtout la manière de Michel-Ange. Plusieurs de ses peintures de Saint-Pierre de Rome ne peuvent même être regardées sans que l'on n'éprouve, à leur vue, comme une sorte d'effroi, ainsi qu'il arriva, même à Léon X, quand l'artiste florentin, cédant aux instances du grand pape, lui découvrit tout à coup la terrible page, encore inachevée, du *Jugement dernier:* le saint-père, dit-on, se rejeta en arrière.



VAUDEVILLE.

Le Français, né malin, créa le vaudeville.

Rien n'est plus vrai : c'est nous, en effet, qui, ne sachant comment faire pièce à la littérature, avons eu la malice d'inventer cette sorte de petit poëme, ou plutôt de chanson à couplets, espèce de rat littéraire qui s'en va depuis lors grignotant chaque jour l'histoire, les romans, les fables, et même les sujets les plus relevés. Un certain Bassin, foulon de Vire, en Normandie, en fut, dit-on, le père. Ce foulon, qui savait chanter, employait son talent à faire danser ses compatriotes; et, comme pour danser sur ses chants, empreints d'un esprit satirique, on s'assemblait dans le val de Vire, ils furent appelés primitivement Vaux-de-Vire, puis par corruption *vaudevilles*.

Le vaudeville appartient presque exclusivement à la France : il est dans nos mœurs et dans notre caractère léger et badin. Cependant l'Allemagne a brillé dans ce genre, par son célèbre Kotzebüe, qui a été pour les Allemands ce qu'est aujourd'hui M. Scribe pour les Français, c'est-à-dire le plus grand vaudevilliste de son pays.

L'air des vaudevilles est communément peu musical. On n'y sent, pour l'ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure. — Je ne sais pas si la musique le regarde bien d'un bon œil.

VOIX HUMAINE. — La voix humaine s'étend, chez la femme, du *soprano* au *contralto;* et, chez l'homme, du *ténor* à la *basse*.

Le *soprano* est un timbre très-aigu, qui exécute la partie la plus haute, appelée *premier dessus*, ce *premier dessus* étant ordinairement la partie la plus chantante et la plus travaillée dans les chœurs d'un poëme musical.

Le *contralto* est une voix beaucoup plus basse que le *soprano*, et accompagne très-souvent ce dernier, soit à la tierce, soit à la sixte au-dessous. Il y a souvent dans les opéras une partie de contralto pour homme (il y a des hommes qui possèdent cette voix), mais on emploie ordinairement une femme déguisée.

Le *ténor*, qu'on appelle *second dessus*, est une voix d'homme tirant un peu, dans les notes aiguës, sur la voix de femme. C'est le plus beau timbre de voix et le plus rare. Dans les chœurs, il paraît souvent chanter plus haut que le *contralto*, mais il n'en est rien; et l'erreur provient de cette seule cause que l'homme, naturellement plus vigoureux que la femme, rend par la force de ses poumons sa voix très-claire et très-forte, tandis que la femme n'a besoin de faire aucun effort pour faire sortir le *contralto*, qui, pour elle, est presque une *basse*.

La *basse* est, comme l'indique son nom, la partie la plus basse du chant. Son importance est extrême, parce que c'est elle qui donne les notes fondamentales des accords dont est composé le morceau exécuté; et, dans les chœurs, il serait bien plus facile d'éliminer les deux parties intermédiaires, *ténor* et *contralto*, que de se passer de la *basse*.

FIN.



